

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE FANTASME DE L'ORIGINE:  
LE RÉCIT COMME INVENTION D'UNE  
GÉNÉALOGIE MYTHIQUE DANS  
*LE TAMBOUR* DE GÜNTER GRASS

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR VIRGINIE L'HÉRAULT

JUIN 2006

# UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

## Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 -Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je remercie en premier lieu, et de tout cœur, Madame Anne Élane Cliche que j'ai eu le bonheur d'avoir comme professeure à l'UQÀM et qui a assumé de façon généreuse et attentive la direction de ce mémoire. Sa lecture sensible et rigoureuse et ses conseils judicieux, mais aussi ses encouragements m'ont guidée et portée tout au long de la rédaction de mon mémoire. Je veux aussi remercier Monsieur Isaac Bazié, professeur au département d'Études littéraires de l'UQÀM, qui m'a fait découvrir et aimer l'œuvre de Günter Grass; sans lui, ce mémoire n'aurait sans doute jamais vu le jour! Je remercie mon père, Pierre, pour la formation en littérature qu'il m'a dispensée depuis ma tendre enfance, ainsi que pour son affection qui m'est indispensable tout comme celle de ma mère, Juliette, dont le soutien, la confiance indéfectible et les conseils m'ont été très précieux. Je remercie ma grande sœur et complice Geneviève, pour sa lecture minutieuse du texte et pour la poésie qu'elle y a apportée. Merci à Karim, fidèle compagnon de route qui m'a insufflé l'énergie qui me manquait en fin de parcours. Enfin, merci à tous ceux et celles qui me sont chers et qui ont, de près ou de loin, contribué à ce mémoire, en particulier Steve, Roula et Toni, Élisabeth, Patrice, Étienne, Catherine et Lou. Votre amitié et votre amour me sont essentiels. À tous, un grand roulement de tambour!

Pour mon père, Pierre L'Hérault, précieux et adoré, étoile fixe.

«Mon enfance je décrirai pour le plaisir de me la rappeler, tel un conte devenu réalité, encore incertaine entre les deux. Je le ferai aussi pour mon orientation, étant donné que je dois vivre, que je suis déjà en dérive et que dans la vie comme dans le monde, on ne dispose que d'une étoile fixe, c'est le point d'origine, seul repère du voyageur. On est parti avec des buts imprécis, vers une destination aléatoire et changeante que le voyage lui-même se chargera d'arrêter. Ainsi l'on va, encore chanceux de savoir d'où l'on vient.»

Jacques Ferron, *L'Amélanchier*

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	vi
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I	
ORIGINE ET MÉCANISMES DE L'ÉCRITURE OSCARIENNE .....	6
1.1 Écrire le fantasme .....	6
1.2 La toute-puissance narrative .....	11
1.2.1 Je et il; je est il? L'alternance des pronoms .....	13
1.2.2 Les « Je littéraires » d'Oscar .....	16
1.2.2.1 Bruno .....	16
1.2.2.2 Vittlar .....	19
1.2.2.3 « Oscar Matzerath-Bronski-Yorick » .....	23
1.2.3 Le récit kaléidoscopique .....	26
CHAPITRE II	
EN QUÊTE DE L'ORIGINE: ENTRE MÉMOIRE ET DÉSIR .....	35
2.1 Le choix de la voix/voie .....	36
2.2 Interroger l'origine .....	41
2.3 Réécrire sa généalogie .....	48
2.3.1 La tentation du divin .....	48
2.3.2 La fascination, entre Madone et vénalité .....	55

## CHAPITRE III

FIGURES DU MATERNEL: LA VIERGE, LA TOMBE ET LA	
SORCIÈRE .....	62
3.1 Tuer le père et s'y substituer .....	62
3.2 Le divin incarné dans le corps .....	67
3.3 Passer à l'Ouest .....	75
CONCLUSION .....	83
BIBLIOGRAPHIE .....	91

## RÉSUMÉ

*Le Tambour* de Günter Grass peut être lu comme la mise en fiction du roman familial du personnage et narrateur, Oscar Matzerath, qui rédige ses mémoires dans la maison de santé où il est interné. L'objet de ce mémoire est précisément l'analyse de l'écriture d'Oscar comme invention d'une généalogie mythique et fantasme des origines. Ce narrateur indique dès le début de ses mémoires que « nul ne devrait décrire sa vie » sans d'abord « commémorer une bonne moitié de ses grands-parents ». Ce besoin de reconstituer l'origine et de l'interroger se déploie dans le récit à travers, notamment, le fantasme du retour au sein maternel (dont le tambour et l'écriture constituent en quelque sorte les moyens) qui se traduit par la reconstitution d'une généalogie sur les modes mythique et théologique. Ce mémoire s'intéresse donc d'abord aux mécanismes qui régissent l'écriture « oscarienne » dans sa cohésion interne, c'est-à-dire en fonction des fantasmes du personnage et des réseaux symboliques et signifiants qui le construisent dans le texte et qui constituent son style propre. La question de l'origine convoque celles de la filiation et du mythe, autant d'éléments à mettre en réseau pour éclairer la construction généalogique fantasmée par le narrateur. Sur ce plan, l'approche psychanalytique ouvre une perspective de recherche appropriée pour repérer les mécanismes du fantasme dans l'écriture d'Oscar, c'est pourquoi nous opterons pour une lecture orientée en ce sens. Il s'agit de voir comment, sur les plans de l'énonciation, de la mémoire et du mythe, le roman construit une filiation matrilinéaire au service d'une toute-puissance narrative qui permet d'échapper au temps et à la mort.

Mots clés: Günter Grass, *Le Tambour*, fantasme de l'origine, généalogie matrilinéaire, mythe.

## INTRODUCTION

Dans un ouvrage qu'il consacre à Günter Grass, Thomas Serrier souligne deux types de rapport au passé évoqués par l'écrivain allemand dans un discours tenu en 2000. Grass y envisage à la fois « le souvenir comme malédiction et le souvenir comme grâce. Malédiction, car le souvenir peut être une hantise douloureuse "qui ne vous lâche pas"; et grâce, car il est aussi ce qui permet d'"abolir la mort"<sup>1</sup> ». Ces propos et le titre de ce discours, *Je me souviens*, résument bien le moteur et le fil conducteur de l'œuvre de Grass, qui ne cesse de faire un travail de remémoration luttant contre la tentation de l'oubli. Son écriture sans complaisance traduit dans une forme brute sa perception à la fois douloureuse et salutaire du souvenir. En 1958, la réception du premier roman de Grass, *Le Tambour*, est à ce titre assez révélatrice: ce fut une véritable onde de choc en Allemagne. Le roman, qui se déroule avant, pendant et après la Seconde Guerre mondiale, aborde en effet des questions telles que le nazisme, la culpabilité et le silence. Applaudi par une partie du lectorat, *Le Tambour* a également été décrié pour son mépris des tabous régnant alors sur le monde intellectuel allemand. C'est précisément cette capacité de Grass à faire fi des tabous et à défier la loi du silence, de même que sa brillante composition des

---

<sup>1</sup> Thomas SERRIER, *Günter Grass. Tambour battant contre l'oubli*, Paris: Éditions Belin, 2003, p. 12.



personnages, qui font l'intérêt et la richesse de cette œuvre à laquelle je consacre ce mémoire.

À l'image de Günter Grass, le personnage principal et narrateur du roman, Oscar Matzerath, voue son récit à « l'exercice exact [...] de [sa] mémoire<sup>2</sup> ». Cette mémoire est celle de la Seconde Guerre mondiale, un des thèmes centraux de cette œuvre de même que des deux romans qui la suivent – *Le Chat et la souris* et *Les Années de chien* –, trois romans indépendants bien que réunis sous le titre *La Trilogie de Dantzig*. Outre le souvenir de la Guerre, cette mémoire convoque, dans *Le Tambour*, l'énigme des origines et de la généalogie du narrateur, point de départ de notre recherche.

*Le Tambour* est présenté par le narrateur, Oscar Matzerath, comme le texte de ses mémoires commencé dans une maison de santé où il aboutit à la fin de ses aventures. Le narrateur raconte comment, à sa naissance à Dantzig en 1927, il souhaite regagner le sein maternel et comment, forcé de naître, il s'accroche au tambour que sa mère lui promet pour ses trois ans. Le jour de son troisième anniversaire, Oscar muni de son tambour «décide» de cesser de grandir en se jetant en bas d'un escalier: il se fracasse la tête dans sa chute et garde la taille d'un enfant de trois ans jusqu'à ses 17 ans. L'histoire d'Oscar commence avant le déclenchement de

---

<sup>2</sup> Günter GRASS, *Le Tambour*, (traduit par Jean Amsler: présentation de Jean-Pierre Lefebvre), Paris: Éditions du Seuil «Points», 1997, p. 10. Afin d'alléger la lecture, toutes les références à cet ouvrage seront dorénavant mises entre parenthèses après la citation sous la forme suivante: (T. 10).

la Guerre dans la ville libre de Dantzig, ville natale du personnage et de Günter Grass, et se termine à Düsseldorf, où Oscar migre après la Guerre. Personnage déjà singulier par son apparence physique, Oscar se révèle un artiste assez complet en son genre: il se fait à la fois tambour, vitricide – il casse du verre en criant – et écrivain. Dans la présentation qu'il fait du roman, Jean-Pierre Lefebvre écrit que « [Grass] affronte consciemment, jusqu'à l'épuisement, les affects ordinaires de ses contemporains, exhibe en Oscar toutes les pathologies possibles et imaginables, dans un tableau psychanalytique assez sommaire, les rêves, les obsessions, les manies, les vices... (T. VIII) » Si, comme l'écrit Lefebvre, la folie sert à la critique de la société allemande qui traverse l'œuvre, elle m'apparaît également déterminante dans l'exposition que fait Oscar de sa généalogie. Oscar précise, dès les premières pages du roman: « Je commencerai avant moi; car nul ne devrait décrire sa vie qu'il n'ait pris le temps, avant de dater sa propre existence, de commémorer une bonne moitié de ses grands-parents. (T. 12) » S'inscrire dans une filiation apparaît comme la condition même de l'écriture pour le narrateur.

On ne s'étonne donc pas que *Le Tambour* trace l'histoire familiale et surtout généalogique du narrateur telle qu'il la perçoit, et plus encore, telle qu'il la souhaite. La « folie » du personnage dont parle Lefebvre apparaît d'abord dans le désir obsessif d'Oscar de retrouver le sein maternel, obsession qui devient le fantasme sous-tendant sa création. Le « tableau psychanalytique assez sommaire » dont parle Lefebvre se

révèle plus complexe dans l'économie du récit, notamment en ce qui a trait à la question de l'origine; sur ce plan, l'approche psychanalytique ouvre une perspective de recherche appropriée pour repérer les mécanismes du fantasme dans l'écriture d'Oscar. Nous opterons donc pour une lecture psychanalytique du roman, en précisant qu'il ne s'agit pas ici de faire la psychanalyse du récit ou du narrateur, mais plutôt de parcourir la structure généalogique telle que l'invente et l'élabore le récit d'Oscar, à partir notamment des travaux des psychanalystes Didier Anzieu, Guy Rosolato, René Kaës, Jean Guillaumin, Marthe Robert et Denis Vasse.

*Le Tambour* offre en effet une représentation particulière du travail créateur et de la mise en fiction du roman familial, le texte de Grass étant aussi celui de son personnage, Oscar, qui rédige ses mémoires. Il importe donc de préciser que l'objet de cette analyse n'est pas seulement l'écriture de Grass, mais celle, fictive, d'Oscar, les mémoires écrits au «Je» du personnage-narrateur. Notre analyse s'intéressera plus particulièrement aux mécanismes qui régissent l'écriture « oscarienne » en fonction du personnage, c'est-à-dire en fonction des réseaux symboliques et signifiants qui le construisent dans le texte et qui constituent son style propre. Ainsi, nous ne tiendrons pas compte, par exemple, des éléments biographiques que Grass inscrit dans son œuvre. La structure de la fiction écrite par Grass sera analysée en fonction de la logique propre au narrateur Oscar, reconnu comme l'auteur fictif et le narrateur de ses propres mémoires. L'objectif poursuivi par Oscar à travers cette fictionnalisation de l'écriture apparaît être davantage celui de se construire une identité plutôt que de

relater simplement ses faits d'armes pour la postérité. Cette représentation d'un « je » en construction restera donc au centre d'une lecture à travers laquelle nous cherchons à mettre en lumière la structure généalogique imaginée par Oscar.

Enfin, et avant d'entrer dans le vif du sujet, il faut signaler le problème que pose le fait de travailler sur une traduction française, celle de Jean Amsler, qui a traduit la plupart des romans de Grass en français, plutôt que sur la version originale du texte. Certains mots ou certaines constructions de phrases particulièrement significatifs peuvent échapper à l'analyse quand on travaille à partir d'une traduction. Notre approche contourne jusqu'à un certain point ces difficultés, puisque ce sont les réseaux d'images, de symboles et de fantasmes, inspirant au narrateur son récit, qui feront l'objet de l'analyse, et non la dimension stylistique et poétique du texte.

## CHAPITRE I

### ORIGINE ET MÉCANISMES DE L'ÉCRITURE OSCARIENNE

#### 1.1 « Jetons encore un coup d'œil sous les tribunes d'Oscar » : écrire le fantasme

Jean Guillaumin propose dans le *Moi sublimé* qu'un « moment d'ébranlement qui peut secouer profondément l'identité et qui se manifeste toujours à quelque degré par de l'abattement, du désarroi ou de l'excitation » est à l'origine des « conduites créatrices – notamment artistiques<sup>1</sup> ». Toujours selon Guillaumin, « ces affects, diffus ou mal stabilisés, exigent une action pour les orienter, les utiliser et les contrôler », nécessité à laquelle répond l'activité créatrice, qui jouerait alors le rôle de « *traitement spécifique de sens sublimatoire*<sup>2</sup> ». Ce point de vue est partagé par René Kaës qui postule dans un article que « la création suppose qu'un cadre existe, qu'une rupture survienne et que les fonctions du conteneur et de l'espace transitionnel soient exercées<sup>3</sup> ». Ces propositions de Guillaumin et de Kaës fournissent une amorce pertinente à l'analyse du récit d'Oscar. Comme on le constatera tout au long de ce mémoire, la filiation et la généalogie fournissent les principaux éléments à partir

---

<sup>1</sup> Jean GUILLAUMIN, *Le Moi sublimé: Psychanalyse de la créativité*, Paris: Dunod, 1998, p. 9.

<sup>2</sup> En italiques dans le texte.

<sup>3</sup> René KAËS, « Esprit de corps et création mythopoétique dans le processus groupal » in Jean GUILLAUMIN (dir.), *Corps Création. Entre Lettres et Psychanalyse*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1980, p. 155.

desquels se structure l'univers d'Oscar, la naissance de celui-ci apparaissant dans le texte comme le point d'origine de son projet d'écriture:

Je vis la lumière du jour sous les espèces de deux ampoules de soixante watts. [...]

[...] Solitaire et incompris, Oscar, gisant sous les ampoules électriques, conclut qu'il en serait ainsi jusqu'à ce que soixante, soixante-dix ans plus tard, un court-circuit définitif de toutes les sources lumineuses coupât le courant; du coup je perdis le goût de la vie avant même que cette vie commençât; et seul le tambour promis m'empêcha d'exprimer alors plus énergiquement mon désir de retrouver ma position fœtale tête en bas.

D'ailleurs la sage-femme avait déjà coupé le cordon ombilical; il n'y avait plus rien à faire. (T. 43-45)

Dans les sens propre et figuré, la coupure du cordon ombilical sépare Oscar du corps de sa mère, rompant le cadre qui le contenait, selon les termes de Kaës. Le besoin de trouver un moyen pour sublimer la rupture vécue apparaît alors dans l'écriture d'Oscar qui mentionne que « seul le tambour promis [l]'empêcha d'exprimer alors plus énergiquement [son] désir de retrouver [sa] position fœtale tête en bas ». Le tambour, on le verra plus en détail ultérieurement, est, avant l'écriture, le médium par lequel Oscar entre en contact avec le monde et raconte son histoire. La naissance du narrateur correspond donc au « point d'ébranlement », à la « rupture » du cadre dont font état Guillaumin et Kaës, et constitue l'origine de la motivation du travail créateur sublimatoire d'Oscar, qui engendre son récit.

Dès les premières lignes de ses mémoires, Oscar indique le lieu d'où il écrit: « D'accord: je suis pensionnaire d'une maison de santé. Mon infirmier m'observe, me tient à l'oeil; car il y a dans la porte un judas, et l'oeil de mon infirmier est de ce brun qui ne peut me radiographier car j'ai moi les yeux bleus. (T. 9) » Le judas de la porte, les propos du narrateur sur les possibilités radiographiques du regard et l'illogisme

des rapports de cause à effet indiquent les conditions d'écriture qui président à cette narration. Thomas Serrier décrit l'écriture grassienne et, par extension, oscarienne :

Le procédé de l'accumulation, très prisé par Rabelais, est récurrent sous [la] plume [de Grass], mettant sur le même plan des données hétérogènes. Par ailleurs, les syllogismes et les jugements aussi sentencieux qu'infantiles, les ratiocinations maniaques du gnome sur le sens de ce qui lui arrive soulignent en une sorte de contrepoint délirant l'inadéquation programmée des mots et des choses dans sa «vision du monde» coupée du réel.<sup>4</sup>

Oscar précise d'ailleurs dans les premières pages du roman: « Vous autres qui, loin de ma clinique psychiatrique, menez une vie confuse, vous tous, amis, visiteurs hebdomadaires qui ne soupçonnez pas le papier que je tiens en réserve, je vous présente la grand-mère d'Oscar. (T. 12) » Si le lieu physique où Oscar tient son papier en réserve et d'où il écrit est une clinique psychiatrique, le statut de son écriture appartient vraisemblablement à la folie qui se déploie dans l'économie du roman.

On doit s'interroger ici sur la nature d'une écriture issue de la folie. Quels symptômes permettent de l'identifier, ou, du moins, de la supposer? Plusieurs aspects de la plume d'Oscar confèrent à son récit un caractère délirant. Dès les premières pages du livre, les propos d'Oscar indiquent qu'il vit dans un rapport au monde différent de celui de la plupart des gens, d'une part, parce que la clinique psychiatrique est un lieu en marge de la société, et, d'autre part, parce qu'Oscar affirme que ce sont les gens vivant hors de la clinique qui mènent une « vie confuse ». L'intérêt de cette proposition qui sépare les deux « mondes » met en lumière comment, en décidant de ces frontières, Oscar se fait le maître du jeu,

---

<sup>4</sup> Thomas SERRIER, «*Le Tambour*, Günter Grass», in Crystel PINÇONNAT, Thomas SERRIER et Régis TETTAMANZI, *Échos picaresques dans le roman du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris: Atlande, 2003., p. 160.



l'autorité narrative absolue. Ce faisant, il indique aussi que tout son récit est filtré par sa perception, ce qui paraîtrait banal – tout récit étant orienté par celui qui le narre – si le « filtre de la perception » d'Oscar n'avait pas pour rôle de révéler la « substance » qui le traverse, un rôle d'autant plus intéressant que l'univers où Oscar règne en maître est singulier, unique, non partagé. On peut penser que ce qu'Oscar fait apparaître à travers son récit est non seulement sa propre perception des choses, mais aussi la matière indésirable rejetée par le reste du monde. La « folie » d'Oscar, dans cette perspective, lui permettrait à la fois de reconstruire le récit de son existence à partir de sa perception des choses, mais également de faire apparaître les dessous dissimulés de la société en marge de laquelle il se trouve. Oscar n'est-il pas en effet le tambour qui se tient sous la tribune?

Jetons encore un coup d'oeil sous les tribunes d'Oscar. Est-ce qu'Oscar leur a joué du tambour, à ceux-là? A-t-il, suivant le conseil de son maître Bebra, pris les rênes de l'action et fait danser le peuple devant la tribune? A-t-il, un dimanche de plat unique du mois d'août trente-cinq, pour la première fois, et plus tard encore quelquefois, pulvérisé des manifestations brunâtres à l'aide d'un tambour qui, pour être rouge et blanc, n'en était pas pour autant polonais?

J'ai fait tout cela, vous devez bien l'admettre. Suis-je, moi, le pensionnaire d'un établissement psychiatrique, un résistant pour si peu? À cette question je dois répondre non et je vous prie, vous qui n'êtes pas internés, de ne voir en moi rien d'autre qu'un homme un peu à part qui, pour des raisons privées, esthétiques de surcroît, prenant à coeur aussi les doctrines de son maître Bebra, rejetait la couleur et la coupe des uniformes, la cadence et la force de la musique en usage sur les tribunes, et qui pour cette raison ramassait un peu de protestation sur un tambour d'enfant. (T. 128)

Cette citation témoigne bien de la position de retrait d'Oscar par rapport à la société dantzigoise et souligne le contexte de la Seconde Guerre mondiale dans lequel est plongé le narrateur. Le handicap physique qui marginalise le personnage – il cesse



de grandir à trois ans – et sa folie donnent au personnage la liberté d'être en retrait du monde en même temps qu'ils l'y confinent:

Marginal par rapport à un centre (le monde de taille normale) et périphérique à la périphérie elle-même (le monde des nains), le personnage excède toutes limites, déborde toute représentation univoque, pour demeurer et évoluer dans un état permanent de déracinement et d'ajustement. Règlement de comptes et bilan en forme de roman qui a pour cible principale la culpabilité personnelle et nationale, *Le Tambour* est un roman sur la mise au point vacillante, sur l'impossibilité de tenir une position franche, arrêtée, sans succomber aux versions officielles, centralisées, édulcorées. Le choix du nanisme souligne pareille fragilité et faillibilité des formes que prend un contenu aussi rétif, aussi sensible.<sup>5</sup>

La position de l'enfant-tambour sous la tribune révèle une autre perception des choses, et la « folie » du personnage placé dans cette position se situe au registre d'une acuité et d'une lucidité qui révèlent les travers d'une société. Un peu à part pour des « raisons privées, esthétiques de surcroît », Oscar se place dans une position idéale pour une narration digne de foi, puisqu'il apparaît comme un esprit indépendant n'appartenant à aucune idéologie ni groupe spécifique. Si Oscar déclare ne pas être un résistant, il est bien cependant un protestataire, un élément *résistant* à la société qui l'entoure et qui, elle-même, le place à l'écart à cause de sa singularité. De même, on peut dire que, parce que la société le met à l'écart, Oscar choisit d'arranger les choses à son avantage en imaginant qu'il est lui-même à l'origine de sa mise en marge de la société. Il y a, dans l'écriture d'Oscar, une ambiguïté constante entre réalité et fiction, un flou volontairement jeté sur le récit objectif des choses. Oscar révèle, certes, des dessous peu reluisants de la société, mais il conteste ou

---

<sup>5</sup> Guy ASTIC, *La Tambour littérature. Günter Grass romancier*, Paris: Éditions Kimé, 2004, p. 113.

même nie d'autres éléments qui pourraient compromettre sa mise en place d'un univers et d'une généalogie orientés par ses propres fantasmes.

## 1.2 « Mentir avec concision et cohérence » : la toute-puissance narrative

En brouillant ainsi la frontière entre réalité et fiction, de la même façon que son retrait de la vie sociale le dispose à en réévaluer le sens, Oscar maîtrise toute la situation. Dans *Le Moi sublimé*, Jean Guillaumin décrit ce besoin d'autorité absolue : « Le créateur (toutes les observations le montrent) a besoin de se sentir et de se donner comme auteur démiurgique, *primum movens*, livrant au public l'épiphanie d'une oeuvre à lui seul imputable, née parthénogénétiquement de lui seul.<sup>6</sup> » Si cette affirmation est contestable – pensons aux nombreux auteurs qui s'inscrivent ouvertement dans une tradition, notamment par l'intertexte –, l'analyse de Guillaumin convient tout de même à l'écriture oscarienne. Pour que le créateur parvienne à ce sentiment de toute-puissance, Guillaumin indique l'importance du lecteur dans le processus de création :

Mais ce que je propose de retenir avant tout de ces remarques est que créer s'inscrit dans un transit orienté du créateur au public, qui débouche ensuite nécessairement sur une lecture, ou sur tout autre modalité de consommation de l'oeuvre orientée du public vers l'auteur. [...] Il y a ici un retournement du passif en actif, fonctionnant à la faveur d'une sorte de succession générationnelle à deux temps : temps de la création, puis temps de la « lecture » de l'oeuvre créée, c'est-à-dire de la re-création renversée de l'oeuvre. [...] On serait alors fondé de parler d'une manière d'insémination du « lecteur » par l'auteur, dont l'oeuvre serait en l'affaire l'instrument actif.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> GUILLAUMIN, *op. cit.*, p. 18.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 16-17.

Ces propos de Guillaumin soulignent l'importance de l'acte de lecture pour donner à l'oeuvre son pouvoir démiurgique. Pour ce faire, Oscar, le maître du jeu, l'« auteur » et narrateur, doit donc d'abord séduire le lecteur et créer ce que Jean Guillaumin appelle ailleurs la « connivence entre le public et l'auteur autour de l'illusion donnée et reçue.<sup>8</sup> » Dans *Le Tambour*, cette séduction est mise en oeuvre notamment par le biais des procédés narratifs qui génèrent une tension constante entre réalité et fiction. Ce brouillage oblige le lecteur à s'en remettre complètement au narrateur, qui devient alors le créateur tout-puissant de l'oeuvre. Guillaumin soutient l'importance de maintenir un flou entre réalité et fiction pour séduire le lecteur: « [...] [l']auteur, en fait, élabore et maîtrise *en référence à la pensée de son public* [...] son propre secret par des déplacements ou des métaphores dont il régit l'ordonnance et mesure l'amplitude, fixée dans l'écriture. Il tâtonne à la recherche *d'une sorte de distance minimale, ou plutôt optimale, entre ce qui est donné à comprendre et ce qui demeure scellé.*<sup>9</sup> » Le récit d'Oscar s'impose précisément au lecteur par l'effet de distance qui résulte de l'écriture. Cette distance est créée entre autres par deux modes narratifs – l'alternance des pronoms personnels et la présentation de différentes versions d'un même événement – et par la conception particulière des écrits intimes présentés comme des fictions potentielles. Tels les engrenages d'un mécanisme, ces stratégies narratives fonctionnent de concert pour placer Oscar dans une position d'autorité narrative absolue.

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 29.

### 1.2.1 Je et il; je est il? L'alternance des pronoms

Le premier engrenage de ce mécanisme est celui des pronoms personnels. On le constate dès la scène de la naissance du narrateur, où une confusion s'installe dans la manière que choisit Oscar pour se désigner: « Solitaire et incompris, Oscar, gisant sous les ampoules électriques, conclut qu'il en serait ainsi jusqu'à ce [...] qu'un court-circuit définitif de toutes les sources lumineuses coupât le courant; du coup, je perdis le goût de la vie avant même que cette vie commençât [...]. (T. 45) » L'usage indifférencié de pronoms à la première et troisième personnes ayant pour seul référent Oscar produit un perpétuel balancement. Si le pronom à la troisième personne utilisé pour désigner Oscar pourrait permettre de conclure à un narrateur témoin ou omniscient, l'assomption d'Oscar à la première personne enlève tout doute sur le statut et le lieu de l'énonciation. L'usage conjoint de pronoms à la première et troisième personnes, en créant la double impression d'un récit subjectif et objectif, rend d'autant plus indistincte la frontière entre réalité et fiction:

Je relisais à l'instant le dernier paragraphe. Bien que je n'en sois pas autrement satisfait, ce n'en est pas moins la plume d'Oscar; en effet elle a réussi à exagérer, sinon à mentir, avec concision et cohérence, à présenter des choses un rapport volontairement concis et cohérent, de temps à autre.

Pour nous en tenir à la vérité, je voudrais ici prendre à revers la plume d'Oscar et apporter une rectification [...]. (T. 259-260)

Dans ce passage, Oscar jette un regard sur sa propre écriture. Tout en reconnaissant que le texte qu'il relit est de son propre cru, il s'en détache en affirmant que ce texte, bien que crédible, c'est-à-dire « concis et cohérent », n'est pas fidèle à la réalité: « En effet, [la plume d'Oscar] a réussi à exagérer sinon à mentir avec concision et

cohérence. » Ici, le récit est présenté de façon détachée par l'usage de la troisième personne, qui permet d'écarter d'autant mieux Oscar de son propre texte que son rôle d'auteur est objectivé pour ne plus être que « la plume d'Oscar », alors que les commentaires qu'il fait sur son propre texte sont présentés à la première personne.

À propos de l'oscillation des pronoms personnels dans *Le Tambour*, Thomas Serrier écrit que, « grâce à ce genre de distorsions solennelles, Oscar récuse par avance tout autre témoignage que le sien, présentant la décantation historique de sa propre destinée comme achevée, et la version donnée comme définitivement assurée.<sup>10</sup> » Serrier ajoute qu'il ne faut pas voir dans le jeu des pronoms personnels un simple « va-et-vient » entre le "il" du personnage et le "je" du narrateur, mais plutôt un « procédé d'esquive bien connu de Freud et des psychanalystes » permettant au "je", mis face au devoir de s'assumer, « de se défausser en permanence sur le "il"<sup>11</sup> ». En se défaussant ainsi constamment du texte qu'il écrit lui-même, Oscar rend impossible la tâche de distinguer le vrai du faux et il donne à son récit un statut plus près du mythe que de l'autobiographie ou des mémoires.

La présence successive des pronoms de la première et troisième personnes fait d'Oscar à la fois le sujet et l'objet de son texte. L'usage du "je" crée chez le lecteur une certaine confusion entre Oscar la personne et Oscar le personnage, alors que la troisième personne place clairement Oscar dans la peau d'un personnage, en faisant de lui un mythe. Dans *Mythologies*, Roland Barthes écrit que « le mythe est une parole volée et rendue. Seulement, la parole que l'on rapporte n'est plus tout à fait

<sup>10</sup> SERRIER, *Échos picaresques dans le roman du XX<sup>e</sup> siècle*, p. 156.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 156.

celle que l'on a dérobée: en la rapportant, on ne l'a pas exactement remise à sa place. C'est ce bref larcin, ce moment furtif d'un truquage, qui constitue l'aspect transi de la parole mythique<sup>12</sup> ». En se faisant à la fois l'objet et le sujet de son texte, Oscar ouvre dans ses mémoires, donc dans un écrit censément intime et biographique, un espace où peut s'insérer la fiction. Sujet, Oscar semble raconter directement et fidèlement son histoire; objet, le personnage d'Oscar peut être investi d'une histoire créée de toutes pièces par le narrateur Oscar. Bien que ni le texte du sujet-Oscar, ni le récit du sujet-Oscar à propos de l'objet-Oscar ne puissent être lus sans une mise en doute de la crédibilité de la parole, la tension entre Oscar-sujet et Oscar-objet participe de l'effet de distance nécessaire à l'insémination du lecteur. Ce désir d'insémination est manifeste, mais semble aussi conscient dans l'entreprise narrative d'Oscar qui lit, critique et rectifie son propre texte.

Jean Guillaumin, relevant l'« étroite conjonction [...] entre le mystère de l'oeuvre et celui de l'auteur », aborde la question du style qui établit la distance entre le « Je littéraire » et le « Moi-corps »: « Mais le "style" est lui-même le plus souvent, et malgré l'étymologie, *moyen entre autres de taire le stylet ou le stylo*. Et presque autant que le contenu thématique du livre, il est, à sa façon, métaphore. Métaphore du corps écrivant, certes, mais trompant déjà sur le lieu de la peine physique de l'auteur penché sur le clavier ou sur le manche de la plume.<sup>13</sup> » C'est précisément le style employé par Oscar qui crée une tension entre son Je littéraire et son Moi-corps – le Moi-corps étant, selon la perspective choisie dans cette analyse, celui d'Oscar et non celui de Grass –, et qui permet au mystère de l'oeuvre d'advenir par celui du

<sup>12</sup> Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris: Éditions du Seuil «Points», 1957, p. 211.

<sup>13</sup> GUILLAUMIN, *op. cit.*, p. 42.

corps de l'auteur. Puisque le texte sur lequel repose cette analyse est bien la traduction française du texte de Grass, il faut rappeler que nous ne travaillerons le style qu'à partir d'éléments qui survivent à la traduction, c'est-à-dire les modes narratifs.

### 1.2.2 « Qui je? »: les « Je littéraires » d'Oscar

#### 1.2.2.1 Bruno

Le Moi-corps d'Oscar ne se cache pas seulement derrière son Je littéraire. Au fil du texte, ce dernier semble emprunter d'autres identités narratives qui deviennent autant d'avatars. Oscar prétend à deux reprises céder sa plume à d'autres personnages qui se chargent chacun d'une partie du récit, comme c'est le cas dans ce premier extrait qui traite du départ du personnage de la ville de Dantzig après la fin de la Guerre:

Cela me fait encore mal aujourd'hui. Je viens d'en tomber à la renverse dans les oreillers. Mes chevilles et mes genoux deviennent perceptibles, me font grincer – c'est-à-dire que mes grincements de dents doivent couvrir les grincements qui se produisent dans mes os et mes jointures. Je regarde mes dix doigts; il faut bien admettre qu'ils sont enflés. Un ultime essai sur mon tambour: mais ils sont momentanément inaptés à cette activité; les baguettes leur échappent.

Le stylo refuse à son tour d'obtempérer à mes ordres. Il va falloir que je demande à Bruno des compresses fraîches. Ensuite, quand mes mains, mes pieds et mes genoux seront enveloppés de frais, et mon front voilé d'une serviette, je munirai mon infirmier Bruno de papier et d'un crayon; car je n'aime pas prêter mon stylo. Bruno est-il capable d'écouter et disposé à le faire? Je me demande si ses notes rendront exactement compte de ce voyage en wagon de marchandises qui commença le douze juin quarante-cinq. Bruno est assis devant la petite table sous la peinture aux anémones. Le voici qui tourne la tête, me montre cette face de sa personne que l'on appelle la face et regarde simultanément, sans me voir, à

gauche et à droite de moi. Pour faire croire qu'il attend, il met le crayon en travers de sa bouche aigre.

Admettons qu'il attende effectivement mes paroles, le signal de commencer à prendre des notes; ses pensées gravitent cependant autour de ses créations de ficelles nouées. Il va nouer des ficelles, tandis que la tâche d'Oscar demeure de débrouiller en paroles les embrouillaminis de ma préhistoire. Maintenant, Bruno écrit:

Je soussigné Bruno Münsterberg, natif d'Altena dans le Sauerland, célibataire et sans enfants, suis infirmier à la division privée du présent hôpital psychiatrique. M. Matzerath, en pension ici depuis plus d'un an, est mon patient. [...] (T. 443-444)

Thomas Serrier soutient que la voix d'Oscar « assure d'un bout à l'autre tout le récit », sauf dans ce passage « confié à l'infirmier de l'hôpital psychiatrique Bruno, en raison de la trop grande proximité du sujet ("Cela me fait encore mal aujourd'hui")<sup>14</sup> ». Ici, Serrier fait allusion à la dimension historique de l'œuvre. Si nous reprenons ce même passage en fonction de notre problématique, nous pouvons trouver suspect qu'Oscar prête sa plume. La prise en charge du texte par Bruno apparaît dès lors davantage comme une potentialité que comme une réalité. Si Oscar annonce comment se fera le passage de sa plume et semble actualiser ce même passage par la phrase « Maintenant, Bruno écrit », l'idée de sa non-réalisation subsiste car on pourrait entendre qu'Oscar imagine céder sa plume à Bruno et qu'il imagine ce que Bruno écrirait: « Admettons qu'il attende effectivement mes paroles, le signal de commencer à prendre des notes; ses pensées gravitent cependant autour de ficelles nouées. »

L'introduction d'un supposé nouveau narrateur contribue, comme l'usage indifférencié des pronoms personnels "je" et "il", au secret maintenu entre l'auteur et

---

<sup>14</sup> SERRIER, *Échos picaresques dans le roman du XX<sup>e</sup> siècle*, p. 155



le lecteur tel que défini par Guillaumin, car il ajoute une distance supplémentaire entre le Moi-corps et le Je littéraire. Le nouveau narrateur est un Moi-écran dont l'apparition dans le texte est une savante manoeuvre pour détourner le regard du lecteur de l'instance qui raconte « véritablement » le récit. D'abord, on l'a vu, avant de « prêter sa plume » à son infirmier Bruno, Oscar s'ingénie à expliquer pourquoi il doit faire une telle chose: ses membres ne suivant plus le rythme du récit, il a besoin de compresses fraîches. Dans un second temps, Oscar s'interroge sur la capacité de l'infirmier à accomplir la tâche de narrateur, interrogation légitime qui permet à Oscar de rendre crédible le choix de Bruno. Oscar prend d'ailleurs la peine de placer en attente ce personnage. Mais, avant que la plume ne soit cédée à l'infirmier, une phrase d'Oscar ébranle le processus qui rendrait crédible le narrateur à venir: « [Bruno] va nouer des ficelles, tandis que la tâche d'Oscar demeure de débrouiller en paroles les embrouillaminis de ma préhistoire. (T. 444) » Cette phrase rappelle subtilement au lecteur la toute-puissance narrative d'Oscar. Celui-ci distingue en effet très clairement deux modes d'expressions, qui sont aussi les façons différentes que proposent Oscar et l'infirmier pour mettre l'histoire en récit. Le premier écrit et débrouille les nœuds de paroles, le second noue des ficelles. Si les deux tâches ne sont pas contradictoires, puisqu'elles impliquent toutes deux de raconter, Oscar indique bien que la compétence de l'infirmier, contrairement à la sienne, n'est pas du domaine de l'écrit, mais relève d'une pratique inverse à la sienne. Il entame ainsi la crédibilité de Bruno comme narrateur en le présentant comme versé dans l'art de faire des nœuds.

Plus encore, tout juste avant de céder sa plume, Oscar joue avec les pronoms personnels: « [...] tandis que la tâche d'*Oscar* demeure de débrouiller en paroles les embrouillaminis de *ma* préhistoire. » Dans ce jeu, la désignation du narrateur est soudainement liée à la troisième personne, alors que l'objet de l'histoire est associé à la première personne. Bruno, celui qu'Oscar désigne à la troisième personne – la personne qu'il utilise comme narrateur –, pourrait n'être qu'un avatar du « moi » d'Oscar. Cette impression d'un imposteur dissimulé sous la plume de l'infirmier est enrichie par l'absence de guillemets délimitant clairement le texte de ce nouveau, voire pseudo-narrateur. Cette absence amenuise la frontière symbolique entre les deux voix narratives et renforce l'idée que les récits d'Oscar et de Bruno sont le fait d'un seul et même narrateur. La phrase « Maintenant, Bruno écrit » et la présentation du nouveau narrateur apparaissent artificielles après la confusion pronominale manoeuvrée par Oscar qui marque dans l'extrait un renversement dans son discours.

#### 1.2.2.2 Vittlar

Un autre passage peut être lu de la même façon. Il est cette fois attribué à Gottfried Von Vittlar, qui devient l'ami d'Oscar le jour où celui-ci « trouve » dans la gueule du chien Lux le doigt d'une infirmière qu'il conservera ensuite dans un bocal de formol:

Après avoir soigneusement enveloppé le doigt dans le petit mouchoir, je me levai, tapotai l'encolure du chien Lux et me mis en route avec le mouchoir et le doigt qu'enveloppait le

mouchoir. Je voulais rentrer à Gerresheim, puis chez moi, faire du doigt ceci et cela. J'allai jusqu'à la première clôture de jardin ouvrier. C'est alors que Vittlar m'adressa la parole; il était vautre dans l'enfourchure d'un pommier, m'avait observé, avait observé aussi le manège du chien.

[...]

C'est ainsi que je fis la connaissance de Vittlar; le jour même, nous fûmes amis. Aujourd'hui encore, je l'appelle mon ami et c'est pourquoi je lui disais il y a quelques jours – il était venu en visite: «Je suis heureux, cher Gottfried, que la dénonciation à la police ait été faite par toi, mon ami, et non pas par un corniaud quelconque.» (T. 596-597)

La déposition de Vittlar relatant cet épisode sera utilisée contre Oscar dans un procès concernant le meurtre d'une infirmière, procès se soldant par l'internement du narrateur. Cette fois-ci, Oscar ne prête pas sa plume à Vittlar pour qu'il continue son récit, il insère plutôt, ou fait mine d'insérer, une copie de sa dénonciation:

Avant-hier, je lui fis une prière: «Voudrais-tu avoir la bonté, cher Gottfried, de m'adresser une copie de la dénonciation que tu adressas au tribunal voici deux ans, et qui fut le point de départ de mon procès?»

Voici cette copie; je lui donne la parole pour déposer devant le tribunal.

Je soussigné Gottfried Von Vittlar étais couché ce jour-là dans la fourche d'un pommier du jardin ouvrier de ma mère [...]. (T. 598)

Encore une fois, on constate l'absence de guillemets pour introduire le texte d'un autre. Pourtant, les guillemets sont employés juste avant pour rapporter des paroles. L'idée qu'Oscar se sert de ces signes, présents ou absents, comme d'un indice de la fausse identité du narrateur, apparaît dès lors d'autant plus vraisemblable. La confusion pronominale est portée à son comble dans cet autre extrait, cette fois dialogique, de la supposée copie de la dénonciation de Vittlar:

Quand l'accusé se fut assuré que je m'étais familiarisé avec le spectacle du bocal, il me révéla qu'à l'occasion il adorait ce bocal. Curieux, et même goguenard, je lui demandai un

échantillon. En contrepartie, il me munit d'un crayon et de papier pour en établir le procès-verbal.

Ci-joint quelques paroles de l'accusé, mes questions, ses réponses. L'adoration d'un bocal: j'adore. Qui, je? Oscar ou je? Je, pieusement; Oscar, distraitement. Effusion continue et ne pas craindre les répétitions. Je, avec clairvoyance, parce que sans souvenirs. Froid, ardent, tiède, c'est moi. Coupable si on insiste. Innocent si on ne demande rien. Coupable car, faux pas car, devins coupable malgré, me tins pour quitte de, éclatai de rire à voir, pleurai de avant sans, blasphémai en paroles, tu en blasphémant, parle pas, ne tais pas, adore. J'adore. Quoi? Verre. Quoi, verre? Bocal. Quoi dans bocal? Dans bocal, doigt. Quoi, doigt? Annulaire. De qui? Blonde. Qui, blonde? Taille moyenne. Un mètre soixante? Soixante-trois. Signe particulier? Envie. Où? Bras, face interne. Gauche, droite? Droite. Annulaire, côté? Gauche. Fiancée? Oui, quoique célibataire. Confession? Réformée. Vierge? Vierge. Née quand? Sais pas. Quand? Près Hanovre. Quand? Décembre. Sagittaire ou Capricorne? Sagittaire. Caractère? Inquiet. Bonne? Travailleuse, bavarde, aussi. Réfléchie? Économe, sobre, quoique gaie. Timide? Gourmande, sincère et bigote. Pâle, rêve de voyages, menstruation irrégulière, paresseuse, en souffre et en parle; pas beaucoup d'idées, passive, attend de voir venir, écoute, hoche la tête, croise les bras, baisse les paupières en parlant, écarquille les yeux quand on lui parle, gris clair, du marron près de la pupille, reçu bague cadeau supérieur hiérarchique, qui marié, elle n'en voulait pas, accepté, épouvantable aventure, coco, Satan, Blanc, voyage, déménagement, retour; ne peut s'en défaire; jalousie sans fondement; maladie, par elle-même; mort par suicide; non, zut, sais pas, veux pas; cueillait coquelicots; et puis voilà qu'arrive; non, elle était déjà là, compagne. Et puis zut... Amen? Amen. (T. 603-604)

Comme il l'a fait avec Bruno, Oscar demande à un autre – ici Vittlar – de lui prêter ses mots – le procès-verbal de son adoration du bocal. La signature d'Oscar semble émerger de cet habile travail pour rendre le texte du narrateur-paravent plus crédible. Les deux documents – dénonciation et procès-verbal – sont imbriqués l'un dans l'autre, si bien que la frontière qui devrait les distinguer reste floue. Certes, un changement de paragraphe peut servir de division arbitraire et logique entre les deux. Mais la phrase « Ci-joint quelques paroles de l'accusé » pourrait faire aussi bien partie de la dénonciation que du procès-verbal. Séparée physiquement de ce qui précède, elle y est malgré tout reliée par l'utilisation du terme « accusé », qui

appartient au registre des affaires juridiques. Déjà, avant d'entrer de plain-pied dans la série de questions et réponses du procès-verbal, une certaine confusion règne.

La confusion règne encore plus dans le dialogue entre Vittlar et Oscar à propos de l'adoration du bocal, dialogue dans lequel les paroles de l'un et de l'autre ne sont pas clairement attribuées ni séparées. Certes, Vittlar précise « mes questions, ses réponses », mais l'on peut supposer que questions et réponses sont d'Oscar. Le texte rend difficile l'identification des interlocuteurs car il joue sur l'ambiguïté. Par exemple, la première phrase – « L'adoration du bocal: j'adore » – est-elle formée de la contraction d'une question de Vittlar et de la réponse d'Oscar? Et, dans les questions-réponses « Qui, je? Oscar ou je? Je, pieusement; Oscar distraitement. », qui est désigné par "je"? Vittlar ou Oscar? Le jeu de l'alternance des pronoms apparaît ici dans toute sa puissance. Il devient impossible pour le lecteur de distinguer avec certitude qui est qui, et qui écrit quoi. L'utilité dans le texte d'une telle confusion semble valider l'hypothèse selon laquelle l'ensemble du récit est le fait d'Oscar, les autres narrateurs étant les relais narratifs derrière lesquels il se dissimule. La fin du récit de Vittlar, comme le début, n'est pas clairement isolée de la narration d'Oscar, et la reprise par celui-ci de termes utilisés par Vittlar contribue à l'impression d'être en présence d'un seul auteur:

[...] La dénonciation – je ne la fis que le lendemain matin – m'a permis, grâce à la bonté de M. Matzerath, d'être cité plusieurs fois dans les journaux...  
Quant à moi, Oscar, le bon M. Matzerath, je demeurai couché, hilare, dans l'herbe nocturne au-delà de Gerresheim. (T. 612)

Le récit d'Oscar reprend où s'arrête celui de Vittlar, mais il n'y a pas de rupture marquée entre les deux textes, ni en ponctuation, ni en ton: de plus en plus clairement, le texte apparaît comme le résultat d'une seule voix narrative, celle toute-puissante d'Oscar.

### 1.2.2.3 « Oscar Matzerath-Bronski-Yorick »

Pour ouvrir l'espace de son roman familial à la fiction, Oscar ne se contente pas de «prêter» sa plume, il se travestit, il emploie des masques qui lui permettent de jouer son propre récit dans la peau de personnages d'emprunt. Ainsi, dans la narration d'une demande en mariage, Oscar se sert du personnage de Yorick dans *Hamlet* de Shakespeare. Cet épisode est d'abord très près du récit de Shakespeare (acte V, scène 1<sup>15</sup>) où Hamlet trouve dans le cimetière d'Elseneur le crâne de Yorick le fou de son roi-père. Dans le texte d'Oscar, les choses sont inversées: le rôle de Hamlet est attribué aux restes des doigts d'une femme trouvés dans le cimetière d'Oberaussem – devenu littéralement Elseneur – alors que Oscar, bien en chair, est Yorick:

[...] Moi donc, Oscar, je tenais les doigts de Hamlet sur mon fer de pelle de service de travail.

---

<sup>15</sup> SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, Paris: Hachette «Classiques», 1994.

[...] À mes pieds, les toits d'ardoise du village d'Oberraussem; je mettais le cimetière au centre du monde. Vis-à-vis, imposante et semi-divine, la centrale thermique Fortuna-Nord; les champs étaient ceux d'Elseneur, l'Erft était le Belt; cette pourriture était le royaume de Danemark. [...]

Mais pour moi, Oscar Matzerath-Bronski-Yorick, commençait un âge nouveau. [...]

[...]

Ma résolution mûrissait lentement. Pourtant je sentais encore le besoin de trouver une formule théâtrale qui fit de moi, Yorick, un vrai citoyen. [...] «Épouser ou pas, là est la question.»

[...]

[Maria] demanda le temps de la réflexion. Des semaines durant, ma question de Yorick n'obtint pas de réponse, ou bien des réponses évasives; finalement, ce fut la réforme monétaire qui répondit.

Maria fit valoir un tas de raisons, caressa ma manche, m'appela «mon cher Oscar», dit aussi que j'étais trop bon pour ce monde-ci, me demanda de la comprendre et de lui garder une amitié intacte; puis elle me fit toutes sortes de bons vœux touchant mon avenir de marbrier; mais sur ma question nette et réitérée, elle refusa de m'épouser.

C'est pourquoi Yorick ne devint pas un soutien de la société, mais un Hamlet: un fou.  
(T. 485-487)

Cette fois, ce sont les prénoms, autant de masques, qui démultiplient les possibilités du récit: Oscar devient Yorick, puis Hamlet. L'utilisation de ses deux personnages sert tout à fait le style ambigu de l'écriture oscarienne. Yorick et Hamlet sont tous deux perçus comme des fous dans leur univers, et cette folie est simulée dans les deux cas, la posture du fou permettant de révéler au monde une certaine réalité et d'ouvrir des portes autrement fermées. Dans l'étude qu'il consacre à l'usage des première et troisième personnes dans trois romans allemands, dont *Le Tambour*, Paul F. Botheroyd parle du passage d'un rôle à l'autre comme d'une démultiplication des possibilités du récit:

In this parody of *Hamlet* in which Oskar alternates between provisional identification with the roles of Yorick and Hamlet the real transition is made between Oskar's existence in a single role with somewhat limited possibilities and his existence in a multiplicity of roles as a grotesque artist's model and night club artist. In and through his own life and, in a kind of artistic exercise, act out variations of the novel's themes for the reader [...].<sup>16</sup>

*Hamlet* apporte un éclairage intéressant à cette idée de variations du récit par le changement de personnages. La pièce de Shakespeare se «dédouble» elle-même puisqu'une pièce de théâtre est jouée dans le château d'Elseneur: les comédiens offrent une transposition des actes crapuleux qui se sont déroulés dans le château. Hamlet, voulant déjouer son oncle usurpateur du trône, se charge lui-même d'une partie du texte pour créer chez son oncle un effet de catharsis qui révélera sa culpabilité. Oscar, qui devient Yorick puis Hamlet, joue lui aussi avec la mise en abyme, qui modifie l'éclairage de son récit et en augmente le sens. La posture narrative d'Oscar, celle du fou et même du bouffon, lui donne une plus grande latitude dans son propre récit, en même temps qu'elle permet de faire apparaître, derrière la façade des choses, derrière les masques qui tombent, l'essence des choses.

---

<sup>16</sup> Paul F. BOTHEROYD, *Ich und Er. First and Third Person Self-Reference and Problems of Identity in Three Contemporary German-Language Novels*, The Hague: Mouton, 1976, p. 60.



### 1.2.3 « Mais on peut dire aussi »: le récit kaléidoscopique

La trame narrative oscarienne est véritablement kaléidoscopique car elle présente plusieurs fragments d'un même récit qui, selon l'éclairage donné par Oscar, produisent de multiples combinaisons d'images aux couleurs changeantes. L'ambiguïté entre réalité et fiction qui nourrit la toute-puissance narrative d'Oscar est également le résultat de ses révisions et de ses ajouts constants, comme c'est le cas dans le récit de la mort de Matzerath pendant la prise de Dantzig par les Russes. Des soldats russes entrent dans l'abri où se terrent Oscar, Maria, la seconde femme de son père, Kurt son fils, et Matzerath. Ce dernier, membre du parti nazi, se dépêche de jeter son insigne du parti par terre et Oscar s'en empare:

[...] J'avais envie d'attraper un de ces poux; il en était question dans mes lectures, rarement chez Goethe, en revanche beaucoup plus souvent chez Raspoutine. Mais comme il est malaisé de saisir les poux d'une seule main, je tâchai de me débarrasser de l'insigne. Pour expliquer ma façon d'agir, Oscar dit: Attendu que le Kalmouk avait déjà sur la poitrine plusieurs décorations, je tendis latéralement la main fermée du côté de Matzerath.

On peut dire maintenant que je n'aurais pas dû le faire. Mais on peut dire aussi: Matzerath n'aurait pas dû tendre sa main.

Il la tendit. Je n'avais plus le bonbon. Une panique envahit petit à petit Matzerath quand il sentit entre ses doigts l'insigne de son Parti. Ayant de mon côté les mains libres, je ne voulus pas être témoin de ce que ferait Matzerath. Trop distrait pour attraper les poux, Oscar voulut se concentrer derechef sur les fourmis; mais je saisis un bref mouvement que fit de la main Matzerath; et à présent, comme il ne me vient pas d'autre excuse, je dis ce que je pensais alors: il aurait été plus raisonnable de garder tranquillement dans ma main fermée cet objet rond, multicolore.

Mais il voulait s'en débarrasser; malgré l'imagination dont il avait souvent fait preuve comme cuisinier et décorateur de la devanture du magasin de produits exotiques, il ne trouva pas d'autre cachette que sa cavité buccale. Un simple geste peut peser lourd. Celui qu'il fit en portant sa main à sa bouche suffit à effrayer les deux Ivans paisiblement assis sur la couchette de l'abri, à gauche et à droite de Maria. Debout, ils braquaient leurs

mitraillettes contre le ventre de Matzerath, et chacun pouvait voir que Matzerath essayait d'avaler quelque chose.

Si seulement il avait auparavant, à trois doigts, refermé l'épingle de l'insigne. Maintenant il s'étranglait avec ce bonbon rétif [...]. [L]'effet produit sur mon Kalmouk, qui jusqu'alors avait regardé la scène d'un œil paisible et légèrement bridé, me déposa délicatement par terre, passa une main derrière son dos, mit quelque chose à l'horizontale et tira en seringue, à hauteur de sa hanche, tout un chargeur avant que Matzerath eut péri étouffé. (T. 417-418)

Un peu plus loin dans le récit, Oscar revient sur la mort de Matzerath et il en change le récit:

[...] Oscar se fit un aveu: il avait tué Matzerath de propos délibéré, parce que ce dernier n'était pas seulement son père présumé, mais aussi son père réel; et aussi parce qu'il en avait assez de traîner un père à travers l'existence.

Il est donc faux que l'épingle de l'insigne ait été déjà ouverte quand je happai le bonbon sur le sol de la cave. L'épingle fut ouverte dans ma main, et non auparavant. Je donnai le bonbon rétif et barbelé à Matzerath, afin que les Russes trouvent sur lui la marque du Parti, afin qu'il mît le Parti sur sa langue et qu'il en crevât; il fallait bien en finir. (T. 428)

Dans ce second récit de la mort de Matzerath, Oscar dit faire l'aveu du meurtre délibéré de son père, et justifie son geste en affirmant que cet homme est son père, par définition apparemment encombrant. Cette deuxième version du même événement est-elle la « bonne », celle qui correspondrait à la vérité? Impossible de départager, d'abord parce que le récit d'Oscar est lui-même une fiction, mais surtout parce que la présence de versions multiples insinue un doute chez le lecteur. Si le narrateur peut distordre les faits dans sa première version, comment ne pas douter de la seconde version? La toute-puissance narrative d'Oscar prend sa force dans ce doute, dans cette ambiguïté qui, non résolue par la voix narrative, oblige le lecteur à accepter ce qui est écrit afin de poursuivre sa lecture.

Le rapport ambigu qu'entretient Oscar avec la réalité se manifeste non seulement à travers ces différentes versions de la mort de Matzerath, mais également dans la façon qu'a Oscar de revoir les événements: « On peut dire maintenant que je n'aurais pas dû le faire. Mais on peut dire aussi: Matzerath n'aurait pas dû tendre sa main. » Oscar annonce ici les différents points de vue qui peuvent modifier ce qui est narré. Plus explicitement encore, il envisage les écrits autobiographiques et autographes comme des fictions potentielles: « Si j'avais le droit et la volonté de tenir un livre de bord des passions de Koljaiczek, voire un journal intime de Dückerhoff, il y aurait alors de l'aventure et des péripéties à suffisance [...] (T. 27) ». Ici, Oscar dit ne pas avoir le droit de tenir un livre de bord ou un journal pour quelqu'un d'autre, mais il entrevoit toutefois la possibilité de tels textes comme pouvant relever de la fiction. Ces questions d'éthique sont cependant rapidement balayées lorsqu'il s'agit des lettres de sa mère:

Ma mère, qui était alors une rondelette jeune fille de quinze ans, aidait dans la boutique, collait des timbres de rationnement, livrait la marchandise le samedi et écrivait des lettres de rappel, maladroites mais pleines de fantaisie, pour faire rentrer l'argent de la clientèle à crédit. Dommage que je ne possède aucune de ces lettres. Que ce serait beau de pouvoir en ces lieux et places citer les cris de détresse mi-enfantins, mi-virginaux tirés des épîtres d'une demi-orpheline [...]. (T. 37)

Oscar décrit, sans les avoir lues, les lettres de rappel de sa mère comme « maladroites et pleines de fantaisie ». Il ne semble donc pas dénigrer l'insertion de l'apport de la création ou de la re-création dans les écrits intimes ou autobiographiques. L'insertion d'éléments fictionnels dans une écriture dite intime

décrit bien la stratégie narrative globale de l'écriture d'Oscar: elle installe une distance avec le lecteur, ce qui permet au narrateur d'installer sa propre symbolique dans l'interprétation du monde. Tout le texte, qu'il soit écrit par Oscar ou par un prétendu autre narrateur, répond à son désir d'accéder à la toute-puissance narrative lui permettant d'actualiser ses fantasmes par le récit: « As a self-conscious and apparently autonomous narrator and a law unto himself, the 30-year-old Oskar is able to manipulate the raw material of his life, introducing into his narrative just those elements which suit the ideal movement for him, that of regression.<sup>17</sup> » L'écriture d'Oscar, en redéfinissant et en se réappropriant ainsi des symboles, fait glisser le récit du narrateur des mémoires au mythe. Les meilleurs exemples en sont sans doute les différents récits que présente Oscar de la disparition de son grand-père maternel Joseph Koljaiczek, poursuivi par la police pour avoir incendié une scierie au nom de la reine de Pologne:

On n'a jamais retrouvé le cadavre de mon grand-père. Moi, qui croit fermement qu'il est arrivé à mourir sous le train de bois, je dois cependant consentir à narrer toutes les versions touchant quelque merveilleux sauvetage.

Par exemple, on dit qu'il avait, étant sous le radeau, trouvé un vide entre les grumes, par dessous, juste assez grand pour y loger à ras de l'eau les organes respiratoires. [...] Puis, sous le couvert de l'obscurité – c'était la suite –, il se serait laissé dériver, aurait atteint, épuisé, mais avec un peu de chance, l'autre rive de la Mottlau et le terrain des chantiers de Schichau; y aurait trouvé un refuge dans le dépôt de ferraille; plus tard, probablement aidé par des matelots grecs, il serait arrivé à bord d'un de ces pétroliers graisseux qui, paraît-il, ont déjà offert un asile à tant de fugitifs.

Selon d'autres: Koljaiczek, qui était bon nageur et avait un coffre comme ça, ne serait pas seulement passé en plongée sous le radeau; il aurait franchi entre deux eaux la largeur considérable de la Mottlau, atteint le terrain de Schichau où était donnée la fête. [...] Le soir

---

<sup>17</sup> BOTHEROYD, *op. cit.*, p. 43.

même – et ici la seconde recoupe la première –, il aurait trouvé une place avec grade de passager clandestin à bord d'un de ces pétroliers grecs célèbres pour leur mauvaise réputation.

Pour être complet, mentionnons une tierce fable idiote: mon grand-père, comme un bois de dérive, aurait été mené jusqu'au large où des pêcheurs de Bohrsack eurent l'opportunité de le repêcher et de le remettre à un cotre suédois de haute mer au-delà de la zone des trois milles. Là, c'est-à-dire à bord du suédois, la fable le laissait récupérer lentement ses forces, atteindre Malmö, et cætera.

Tout cela n'est que rêverie et racontars de pêcheurs. De même, je ne donnerais pas un radis des déclarations proférées par tel ou tel témoin oculaire: dans toute ville portuaire ils sont également indignes de créance. On affirme avoir vu mon grand-père, peu après la Première Guerre mondiale, à Buffalo, USA. Sous le nom de Joë Colchic. Commerce de bois avec Canada, tel était son job. Actions dans fabriques allumettes. Stop. Fondateur assurances incendie. Stop. Riche comme Rockefeller et solitaire, tel était décrit mon grand-père: dans un gratte-ciel, assis derrière un bureau gigantesque, il portait à chaque doigt des bagues à pierreries couleur de feu, et il faisait faire une-deux une-deux à sa garde du corps; elle était habillée en pompiers, savait chanter en langue polonaise, et s'appelait Garde du Phénix. (T. 32-33)

Oscar nous indique d'emblée la version qu'il privilégie de la disparition de son grand-père, la mort sous un train de bois, mais il mentionne devoir présenter les autres versions relatives à cette même disparition. Pourtant, Oscar qualifie lui-même ces autres versions de fables, même de fables idiotes, de rêveries et de racontars de pêcheurs « également indignes de créance » et pour lesquelles il ne donnerait « pas un radis ». Pourquoi alors « devoir » narrer toutes les versions touchant quelque « merveilleux sauvetage » bien antérieur à la naissance d'Oscar, celles de témoins oculaires vagues et non identifiés, celles des « on dit qu'il », « selon d'autres », « on affirme »? L'accumulation de versions du sauvetage, par son poids, concurrence la version dite privilégiée par Oscar. Le narrateur semble donc saboter dans son propre texte tout effort pour retracer la vérité, ouvrant ainsi l'espace à l'expression de ses

fantasmes. Guy Astic, dans l'essai qu'il consacre à la « tambour littérature », s'intéresse au montage comme stratégie narrative chez Grass:

Recourir au montage, c'est manifester un sens aigu du disparate nourri par un évident esprit d'ouverture et d'élargissement des horizons. L'enjeu est bien alors, pour Grass, de *déplacer* les représentations pour sortir le texte et le monde de voies toutes tracées (l'incompatible et l'hétérogène se retrouvent en point de mire), sans oublier de rendre signifiante – donc de lui prêter forme – cette volonté d'élargissement. [...]

Pareille dynamique apparente le roman grassien à un champ de possibilités, à un *milieu* textuel où la partie n'est pas forcément assujettie à un tout signifiant exclusif, où la grandeur de la forme se mesure aussi (et surtout?) à la résonance d'effets compositionnels intermittents, saccadés, dialectiques, kaléidoscopiques – le kaléidoscope représentant, comme l'indique Georges Didi-Huberman en citant Walter Benjamin, un «modèle théorique» qui caractérise le moderne en «la variété chatoyante de ses combinaisons.»<sup>18</sup>

Astic poursuit plus loin:

Le montage n'a que faire des plans élaborés, sans faille; il vit des détails, dans cette faculté qu'a le grand à s'ouvrir dans le petit, à s'y décomposer, à s'y pluraliser. [...] Des éléments mineurs qui, par déplacement, recoupement et grossissement, deviennent symptomatiques, critiques, indices d'identités et de réalités enfouies, masquées.<sup>19</sup>

Cette analyse du style grassien convient au style oscarien dans lequel le montage et le détail construisent des réseaux de sens, tout comme l'alternance des pronoms et l'utilisation de personnages. C'est l'espace «entre» les pièces du récit, c'est l'éclairage que leur donne leur agencement dans le texte qui les rend évocateurs.

---

<sup>18</sup>ASTIC, *op. cit.*, p. 158-159.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 164.



La dernière version du récit de la disparition du grand-père Koljaiczek, mise en perspective avec le texte qui la précède, révèle, par ses détails, la portée fantasmatique du récit d'Oscar. Le style éclectique de cette dernière version – on passe de la phrase complète plutôt classique au style télégraphique – met en valeur les détails qui donnent au texte son sens. Un fantasme sert de toile de fond à cette version: le voyage qui mène au rêve américain. Joseph Koljaiczek, pauvre fluteur, devient Joë Colchic, « riche comme Rockefeller », installé « dans un gratte-ciel, assis derrière un bureau gigantesque » et portant « à chaque doigt des bagues à pierres couleur de feu ». Le rêve américain est greffé au récit d'Oscar et il nous transporte dans le registre du fantasme. Conformément à la théorie de Guy Astic, les détails qui se répondent dans ce passage, par la résonance de leur composition dans le texte, font émerger le sens. Les nombreuses références au feu contenues dans cette version de la disparition de Joseph Koljaiczek s'inscrivent dans un registre fantasmatique plus large tissé à même l'économie du récit d'Oscar, autrement dit, dans son réseau fantasmatique. L'image de la garde du corps habillée en pompier et sachant chanter en langue polonaise apparaît d'abord comme une pure construction fantasmatique, un détail baroque issu de l'imagination détraquée du personnage. Mais la construction de la version de la mort du grand-père sous la forme du fantasme se joue bien au-delà de cette image. Pour le constater, il nous faut revenir un peu en arrière dans le récit et voir ce qui fait du grand-père un incendiaire et ce qui conduit à sa disparition aux

suites incertaines. Le grand-père Koljaiczek est en fait décrit par Oscar comme un incendiaire politique:

[...] C'était à cause d'une clôture que la main provocatrice de Koljaiczek avait peinte en rouge et blanc. Histoire probablement de montrer de quel bois il se chauffait, le patron de la scierie arracha de la clôture une latte rouge et une blanche et, cognant sur le dos kachoube de Koljaiczek à grands coups de lattes polonaises, il en fit un joli tas de petit bois bicolore. Mais Koljaiczek, battu et pas content, prit la mouche. La nuit suivante, qui était si l'on veut étoilée, il fit de la scierie neuve, fraîchement crépée à la chaux, par l'adjonction de flammes rouges, un délicat hommage à une Pologne partagée, mais qui pour ce motif n'a jamais été aussi unie.

Donc Koljaiczek était un incendiaire, et même un récidiviste car, dans toute la Prusse-Occidentale, scieries et chantiers de bois donnèrent matière à une flambée de sentiments nationaux. Comme toujours quand il y va de l'avenir de la Pologne, la Vierge Marie était impliquée dans ces incendies, et il y aurait eu des témoins oculaires – ils ne sont peut-être pas encore tous morts – qui déclarèrent avoir vu sur les toits croulants de plusieurs scieries la Mère de Dieu parée de la couronne de Pologne. Le peuple, toujours présent quand ça brûle bien, aurait entonné le cantique de la Bogurodzica, la Mère de Dieu. Il faut admettre que les incendies de Koljaiczek étaient chose solennelle: on y prêtait des serments. (T. 23)

À la lumière de cette explication d'Oscar, il est plus facile de voir dans le thème du feu associé au grand-père un réseau de sens qui participerait à l'élaboration d'un fantasme. Le commerce de bois, les allumettes, les assurances incendies, les pierreries couleur de feu et la garde du corps habillée en pompier justifient et magnifient le geste incendiaire du grand-père. Selon le récit qui lui attribue un succès d'affaires à Buffalo, c'est précisément l'industrie du bois, des allumettes et de l'assurance-incendie qui mène le grand-père au succès. De criminel poursuivi, le grand-père devient en quelque sorte un héros patriotique qui réussit en Amérique précisément à cause de ses talents d'incendiaire. Le dernier passage cité renforce cette héroïsation de Joseph Koljaiczek l'incendiaire, soutenu par la Mère de Dieu parée de la couronne de Pologne. La Vierge Marie est une figure majeure et



omniprésente dans le récit d'Oscar, comme on le verra dans le prochain chapitre. Le grand-père pyromane-pompier, dont l'action est soutenue par la Mère de Dieu, devient, par la plume toute-puissante d'Oscar, un être fantastique dans la lignée duquel le narrateur peut très bien décider de s'inscrire pour satisfaire ses fantasmes.

## CHAPITRE II

### EN QUÊTE DE L'ORIGINE: ENTRE MÉMOIRE ET DÉSIR

Le désir d'Oscar de se faire créateur tout-puissant par le biais, on l'a vu, de l'écriture semble répondre aux mêmes impératifs que le roman familial tel que défini dans la littérature psychanalytique :

[...] Tel que Freud le décrit à partir de son incomparable expérience clinique, [le roman familial] se présente comme une sorte de rêverie éveillée qui, tombée un jour dans les dessous de la psyché, n'est plus qu'un fragment oublié de notre archéologie, l'un de ces résidus qu'en toute conscience ou inconscience nous pouvons tenir pour inexistant sans jamais soupçonner ce que nous leur devons de plus précieux. En ce sens il intéresse évidemment d'abord la psychologie, mais c'est aussi un morceau de littérature silencieuse, un texte non écrit qui, quoique composé sans mots et privé de tout public, n'en a pas moins l'intensité et le sens d'une authentique création.<sup>1</sup>

C'est précisément ce « morceau de littérature silencieuse », ce « texte non écrit [...] composé sans mots » que nous souhaitons dégager de l'écriture oscarienne. Le texte silencieux d'Oscar se construit à partir des incertitudes du texte, de ses manques, de ses vides et de ses contradictions. Marthe Robert évoque ainsi l'émergence du roman familial: « L'enfant ne vient pas à son "roman familial" uniquement par jeu et par goût de mensonge – encore que naturellement jeu et mensonge ne soient pas les moindres de ses motifs –, mais, dit Freud, parce qu'il en a besoin à un moment de

---

<sup>1</sup> Marthe ROBERT, *Roman des origines et origines du roman*, Paris: Gallimard «Tel», 1972. p. 42.

crise grave, pour surmonter la première déception où son idylle familiale risque de sombrer.<sup>2</sup> » Nous reviendrons plus loin sur ce qui dans fait office de « crise grave » propice à l'émergence d'un roman familial dans *Le Tambour*. Il suffit pour l'instant de retenir que le désir d'Oscar de se faire créateur tout-puissant est intimement lié à la généalogie du personnage.

## 2.1 « Je jouai du tambour et me moquai du reste » : le choix de la voix/voie

Si Oscar désigne son œuvre comme ses « mémoires », le genre du « roman familial » tel que défini par Marthe Robert est pertinent dans le cadre de notre perspective de recherche, car il se forme à partir d'un fantasme – comme le roman plus largement : « Le complexe d'Œdipe étant un fait humain universel, il n'y a pas d'art de l'image qui n'en soit en quelque manière l'illustration voilée.<sup>3</sup> » Deux médiums précèdent l'écriture d'Oscar et y participent : le tambour et la voix. Comme l'écriture, ces deux médiums apparaissent dans l'économie du roman comme une façon pour Oscar de remédier à la rupture obligée de la naissance – sans doute le premier moment de « crise » fondateur du roman familial –, une façon de sublimer le désir qu'il a de retourner au ventre maternel. Fait à souligner, ces deux médiums relèvent du corps et rappellent les premières expériences sensorielles de l'enfant : la voix et les battements du cœur de la mère sont les éléments sonores qui imprègnent l'univers fœtal. Le tambour, d'ailleurs promis par la mère d'Oscar, offre à lui seul un substitut de la « peau » maternelle, un support idéal pour le fantasme du retour à la

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 62.

matrice. Didier Anzieu, qui a développé le concept du Moi-peau<sup>4</sup> – un concept qui suppose une homologie entre l'enveloppe du corps et l'instance psychique du Moi –, a montré comment l'enfant développe des représentations figurées de la peau maternelle, représentations qui peuvent être tactiles, mais aussi sonores, visuelles, olfactives et même oniriques ou mémorielles. Nous constaterons dans ce mémoire la diversité de moyens par lesquels Oscar se crée une enveloppe maternelle de substitution. Avant d'étudier la structure généalogique qu'il conçoit, il est donc important de comprendre comment il prend position dans le monde, c'est-à-dire comment se forme sa voix et comment le personnage-narrateur construit son emprise sur l'univers dans lequel il évolue à travers son roman familial. Pour cela, nous devons d'abord nous pencher sur la scène de la naissance d'Oscar.

Guy Rosolato, dans *Essai sur le symbolique*, propose que « la Voix plutôt que la Parole, porte la question de l'origine<sup>5</sup> » et il parle en ces termes du cri: « Remarquez que lorsque nous parlons d'origine nous rencontrons le cri: l'enfant qui naît, la perte irréparable, la retrouvaille comme d'un bonheur, indicible. Le cri est cette pleine Voix, l'explosion dans le rejet, l'archaïque que l'on dira de régression. Qu'est-ce qui pourrait servir de complément au Cri? À cet appel, qui peut répondre des origines?<sup>6</sup> » Comme tout nourrisson, Oscar crie en naissant, mais dans son récit, ce cri est une apparence, il est donné à lire comme un élément secondaire et apparaît longtemps après l'expulsion du bébé et l'expression de ses premières impressions sur le monde. L'ouïe précède en importance la voix d'Oscar, ce sens étant même surdéveloppé chez

---

<sup>4</sup> Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris: Dunod «Psychismes», 1995.

<sup>5</sup> Guy ROSOLATO, *Essais sur le symbolique*, Paris: Gallimard, 1969. p. 291.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 292.

le personnage qui se décrit comme un nourrisson à l'oreille fine et un être à la psychologie « parachevée ». Par ces seules caractéristiques, Oscar apparaît déjà en train de composer son roman familial. La voix n'arrive pas en premier, comme lors d'une naissance habituelle, car, avant que sa présence au monde ne soit inscrite par son cri, il reçoit et interprète la parole des autres, celle de ses parents. Outre les paroles les plus banales reliées à la naissance – « C'est un garçon », « Là, je savais bien, dans le fond, que c'était un garçon, même si j'ai quelquefois dit que ça serait une poulette (T. 43) » –, ce sont surtout les projets d'avenir que font les parents qui retiennent l'attention du nourrisson. Oscar comprend ces propositions et prend position:

Tandis qu'à l'extérieur je criais et donnais l'illusion d'un nourrisson cyanosé, je pris la décision de décliner crûment la proposition de mon père pour tout ce qui touchait au commerce des produits exotiques, mais d'examiner avec bienveillance le voeu de maman [de me donner un tambour] quand le jour serait venu, à l'occasion de mon troisième anniversaire.

En marge de ces spéculations intéressant mon avenir, je me pénétrai de ceci: maman et ce M. Matzerath n'avaient pas le don qu'il fallait pour comprendre et, le cas échéant, respecter mes objections et résolutions. Solitaire et incompris, Oscar, gisant sous les ampoules électriques, conclut qu'il en serait ainsi jusqu'à ce que soixante, soixante-dix ans plus tard, un court-circuit définitif de toutes les sources lumineuses coupât le courant; du coup, je perdis le goût de la vie avant même que cette vie commençât; et seul le tambour promis m'empêcha d'exprimer alors plus énergiquement mon désir de retrouver ma position fœtale tête en bas.

D'ailleurs la sage-femme avait déjà coupé le cordon ombilical; il n'y avait plus rien à faire. (T. 44-45)

Ce passage marque bien le moment de crise, la « première déception où [l']idylle familiale risque de sombrer » à l'origine du roman fantasmé. D'une part, il y a la rupture avec le sein maternel et l'impossibilité de le retrouver, et, d'autre part, des parents qui tiennent des propos banals et dont les aspirations ne correspondent pas à

celles d'Oscar « en marge de ces spéculations [...] tête en bas ». Dans *L'ombilic et la voix*, Denis Vasse écrit qu'« entendre la voix d'un autre, c'est écouter dans le silence de soi, une parole qui vient d'ailleurs » et que « laisser résonner la parole d'un autre implique nécessairement le suspens de tout raisonnement.<sup>7</sup> » Est-ce bien ce qui se passe chez Oscar qui, lui, prend position par rapport à la parole qui résonne? Vasse appelle « dialogue de sourds » « une manière de ne pas écouter, de ne pas laisser résonner en soi la voix de l'autre, en feignant de se laisser prendre à la seule cohérence du discours, au seul raisonnement<sup>8</sup> ». En prenant position sur les propositions parentales dès sa naissance, Oscar ne semble pas porté par la seule cohérence du discours; au contraire, il discerne, au-delà des mots, les désirs parentaux et leurs implications pour lui. Oscar est en quelque sorte « extralucide » et sa façon d'écouter ne correspond ni au suspens du raisonnement, ni au dialogue de sourds décrits par Vasse. Le concept de dialogue de sourds se renverse dans l'œuvre: celui qui reçoit la parole, Oscar, semble mieux comprendre les voix qui la portent que ceux qui l'émettent. Oscar souligne que ses parents ne le comprennent pas. C'est donc à lui de savoir entendre et interpréter ce qui lui est promis de manière à en évaluer l'intérêt. À cet égard, l'écriture d'Oscar rejoint le roman familial en ce que le narrateur organise lui-même « ce qu'il lui faut nier [et] dévoile le but qu'il évite<sup>9</sup> ». Mais en retenant la promesse maternelle et en rejetant celle de son père présumé, Oscar indique aussi qu'il entrevoit l'utilité du tambour dans son désir de retourner à la position fœtale et l'importance qu'il accordera à sa généalogie maternelle, sur laquelle nous reviendrons plus loin.

---

<sup>7</sup>Denis VASSE, *L'Ombilic et la voix. Deux enfants en analyse*, Paris: Seuil «le champ freudien», 1974, p. 183.

<sup>8</sup>*Ibid.*, p. 184.

<sup>9</sup>ROBERT, *op. cit.*, p. 53.

Outre les promesses parentales, l'oreille fine et perspicace du nourrisson Oscar entend le bruit qu'émet un papillon de nuit qui vole près des ampoules électriques de la chambre à coucher:

[...] le papillon jacassait comme s'il avait hâte de se vider de son savoir, comme s'il ne devait plus jamais avoir le temps de boire aux sources lumineuses, comme si son dialogue avec la lampe était la dernière confession du papillon.

Aujourd'hui, Oscar dit simplement: le papillon de nuit jouait du tambour. [...] Ce papillon de nuit de taille médiocre, poudré de brun, que je vis à l'heure de ma naissance, je l'appelle le maître d'Oscar. Grâce à lui, je jouai du tambour et me moquai du reste. (T. 44)

Oscar perçoit dans le bruit du battement des ailes un langage, un savoir, une confession. Cela illustre une fois de plus l'écoute extralucide du personnage. Comme il le fait pour les propositions parentales, il donne une interprétation aux battements d'ailes du papillon qui lui permet de donner une certaine direction à son existence. Si c'est par dépit qu'Oscar semble forcé de choisir parmi les propositions parentales, il en va autrement du papillon qui est vu comme un maître. Tournant autour de l'ampoule, jour artificiel, il illustre de façon métaphorique la question des origines, comme nous le détaillerons plus loin. Il est significatif du reste que le papillon se présente non seulement comme le maître d'Oscar, mais aussi comme son alter ego. À compter de ses trois ans, Oscar aura comme lui une « taille médiocre » et jouera du tambour. Contrairement à ce qui se passe pour le langage parental, Oscar perçoit dans le langage des ailes du papillon l'indication d'une voie à suivre, celle des origines dont le tambour promis par la mère deviendra, à défaut d'ailes, l'instrument. L'importance déterminante du papillon est claire puisque le choix du maître ailé précède, dans la chronologie d'Oscar, sa résolution de se rallier à la promesse maternelle du tambour. C'est le maître papillon qui, par son battement d'ailes,

désigne le tambour comme instrument de dialogue.

Les voix entendues par le personnage à sa naissance déterminent donc sa voix propre, non pas le cri du nourrisson, mais la voix qui porte son savoir et qui lui permet de dialoguer avec le monde et les choses. La forme de langage choisie par Oscar est d'abord celle du papillon transposée à l'objet tambour. Elle repousse l'avènement de sa voix au moment où il recevra son tambour, c'est-à-dire à son troisième anniversaire. Son premier espace dialogique est donc intérieur. L'intériorisation du bruit et des voix qui entourent Oscar au moment de sa naissance ouvre le dialogue intérieur du nourrisson et permet l'émergence de sa propre voix – son Moi –, dans le silence de son for intérieur, dans les limites de son corps et de sa peau.

## 2.2 « J'ai posé des questions à mon tambour » : interroger l'origine

Le tambour que reçoit Oscar à ses trois ans, instrument secondé par son cri qui brise le verre, travaille à l'ouverture de la voie des origines, et même à celle de la préhistoire: « eux tous [...] qui ne voulaient pas me laisser mon tambour défoncé mais dévoué, qui voulaient me prendre ma ferraille [...], eux tous qui avaient des yeux pour ne pas voir, pour ne pas voir mes désirs, je les mis d'un cri circulaire, mortel aux quatre ampoules de notre lustre, dans de préhistoriques ténèbres. (T. 66) » Le choix du tambour est, comme on l'a dit, symboliquement chargé. On associe entre autres le bruit de cet instrument « à l'émission du son primordial, origine de la



manifestation<sup>10</sup> », ce qui rejoint l'idée du cri comme possibilité de retour à l'origine ainsi que le propose Guy Rosolato:

[...] Accusons l'écart de manière à obtenir, par un mouvement mental, l'épure des termes de la dichotomie: si l'écriture devient, à l'extrême, un résidu laborieux, une représentation, toujours imparfaite et qui exige des corrections, de l'autre côté, la Parole cède le pas à la Voix qui s'en détache pour n'être plus qu'un vecteur, une abstraction qui émane d'une origine, d'une unité première, et d'une originelle adhésion au sens du sens. Ainsi dans notre propos désignerons-nous la Voix: comme renvoyant dans le mythe, à l'origine, et plus généralement comme question implicitement posée sur elle, donc pouvant être captée par les fantasmes correspondant.

[...]

Donc la Voix, plutôt que la Parole, porte la question de l'origine; en cela elle n'est pas qu'un son. [...]<sup>11</sup>

Cette réflexion de Rosolato nous conforte dans notre analyse du récit d'Oscar: c'est la Voix dénuée de Parole – celle du papillon et du tambour – qui intéresse Oscar à la naissance et non pas les mots de ses parents dont on pourrait dire, à l'instar de Rosolato, qu'ils sont « à l'extrême, un résidu laborieux, une représentation, toujours imparfaite et qui exige des corrections ». La Voix, en tant que vecteur pointé sur l'origine, et parce qu'elle renvoie au mythe, ouvre la porte au dessein de toute-puissance narrative d'Oscar, une réinvention qui nécessite un retour à la matrice. Ce retour à la matrice, qui est aussi une manière de se refaire le maître de sa naissance divine, peut être lu chez le personnage d'Oscar par son refus de grandir et la chute qu'il s'impose dans un escalier, un événement voulu et planifié le jour de son troisième anniversaire:

J'eus besoin en tout cas d'une minute pour comprendre ce qu'exigeait de moi la trappe de

<sup>10</sup>Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris: Saghers, 1967, p. 256.

<sup>11</sup> ROSOLATO, *op. cit.*, p. 290-291.

notre cave-entrepôt. Par Dieu, pas un suicide! Ç'aurait été vraiment trop simple. L'autre hypothèse cependant était pénible, douloureuse, demandait un sacrifice et dès cette époque, comme chaque fois qu'on me demande un sacrifice, me fit monter la sueur au front. Avant toute chose mon tambour ne devait pas subir de dommage; il s'agissait de le porter intact en bas de ces seize marches usées et de le placer entre les sacs de farine pour motiver son état indemne. Ensuite: remonter huit marches; non, une à redescendre; ou bien la cinquième ferait aussi bien l'affaire. Mais la sûreté du résultat et un dommage digne de foi n'étaient pas compatibles avec une chute de cette hauteur-là. Et de remonter, trop haut, dixième marche, et enfin, du haut de la neuvième marche je me jetai, entraînant dans ma chute un rayon plein de bouteilles de sirop de framboise, la tête la première, sur le sol cimenté de notre cave-entrepôt. (T. 59-60)

L'interruption de la croissance d'Oscar correspond à la réception de son premier tambour – seule consolation devant l'impossibilité de regagner le sein maternel –, mais aussi à une seconde naissance, « la tête la première, sur le sol cimenté », et donc à une création. Le tambour, dans cette perspective, s'offre comme un symbole de la fusion à la mère: il est à la fois le prolongement du ventre maternel perdu, et le prolongement de la peau d'Oscar, auquel il fournit une possibilité d'expression. René Kaës écrit que la « création est l'élaboration d'une discontinuité, d'une rupture et d'une perte de conteneur ». Kaës poursuit:

[...] Dans cette perspective, la mise au monde est une création de l'environnement de la part de la mère et de la part de l'enfant. Ultérieurement, toute création est une réélaboration d'un lien rompu.

[...] Ceci voudrait dire que l'œuvre créée est potentiellement un cadre, un contenant et un espace transitionnel pour d'autres créations.<sup>12</sup>

Le tambour utilisé permet donc à Oscar de s'engendrer lui-même à travers une création puisqu'il sert d'espace transitionnel entre l'état utérin rêvé et son substitut.

---

<sup>12</sup> KAËS, *op. cit.*, p. 156.

L'image de la peau maternelle est d'abord suggérée par l'aspect physique du tambour: sa forme ronde et la peau tendue à chacune des extrémités du cadre cylindrique qui le constituent rappellent le ventre rond et tendu de la femme enceinte. Mais l'image du tambour comme substitut de la peau maternelle nous ramène aussi à l'intériorité première du personnage d'Oscar qui entend la voix de l'autre avant de faire entendre la sienne propre. Le ventre maternel représente en effet l'intériorité sans doute la plus absolue pour l'être humain. Le fœtus s'y trouve retranché derrière sa propre peau et celle de sa mère qui l'enveloppe, le coupant par le fait même de tout contact direct avec le monde extérieur, à l'exception des voix qui lui parviennent filtrées. L'image maternelle que propose le tambour se combine à la possibilité de retourner à l'origine: le son du tambour – sa voix – rappelle les battements du cœur de la mère qu'entend le fœtus.

C'est dans cette perspective que le tambour, dont Oscar ne se détache à aucun prix, constitue le prolongement de la peau maternelle, lui permettant de vivre de façon substitutive le fantasme de fusion corporelle, l'instrument devenant par le fait même le cadre de créations nouvelles pour le personnage. Contrairement aux battements du cœur, qui ne résonnent que dans la peau, le tambour résonne doublement: dans la caisse de l'instrument et au-delà de celle-ci. L'instrument permet donc le dévoilement de l'intériorité sans la violer. Et cela, d'autant que le tambour, contrairement à la voix humaine qui doit nécessairement passer par la bouche pour parvenir au monde extérieur, fait passer le son à travers une peau qui n'est pas trouée. Il est de ce fait l'outil parfait pour préserver l'intériorité quasi « fœtale » d'Oscar puisqu'il favorise, paradoxalement, le dévoilement de l'intérieur sans qu'il y ait

ouverture ou retournement de la peau: le son ne peut se former dans la caisse de résonance que si celle-ci est étanche. Oscar, en retardant l'avènement de sa parole par l'usage du tambour, conserve précisément certaines propriétés du stade fœtal qui lui permettent de laisser pénétrer en lui des voix sans que la sienne ne parvienne aux autres: la condition est d'autant mieux maintenue que la peau du personnage, empêchée de s'étendre, s'offre comme la coquille d'un œuf qui n'écloît pas. Le corps empêché de croître du personnage devient donc le lieu de la longue gestation de sa propre voix, de son long et secret monologue intérieur. Oscar ajoute un peu après la narration de sa chute: « [...] dès ma première journée de tambour, j'avais réussi à donner au monde un signe, mon cas était éclairci avant que les adultes l'eussent compris dans le sens que je lui avais imprimé ». Le handicap d'Oscar devient sous sa plume un signe impossible à déchiffrer pour les adultes, ce qui le place dans une position marginale, supérieure au monde qui l'entoure, puisqu'il en est le seul à comprendre les signes.

[...] Là je dis, là je me décidai, là je résolus de n'être en aucun cas politicien comme Adolf et encore bien moins négociant en produits exotiques, mais de mettre un point c'est tout, de rester comme ça – et je restai comme ça, je m'en tins à cette taille, à cet équipement, de nombreuses années durant.

Petit patapon et grand patapon, petit Belt et grand Belt, petit et grand ABC, Pépin le Bref et Charlemagne, David et Goliath, Tom Pouce et Gargantua; je restai l'enfant de trois ans, le gnome, le Petit poucet, le nabot qui ne veut pas grandir; pourquoi? Pour échapper à des distinctions comme le petit et le grand catéchisme; pour n'être pas à l'âge dit adulte, un mètre soixante-douze, livré à un homme qui, debout à se raser devant la glace, se nommait mon père; pour n'être pas contraint à reprendre une boutique qui, selon le vœu de Matzerath, devait – denrées exotiques – signifier pour un Oscar majeur l'univers des adultes. Pour ne pas faire sonner un tiroir-caisse, je me cramponnai au tambour et à partir de mon troisième anniversaire je ne grandis plus d'un doigt; je restai l'enfant de trois ans, mais aussi de trois sagesse, que surplombaient tous les adultes, qui ne voulait pas mesurer son ombre à leur ombre, qui était parfaitement achevé au-dedans comme au-dehors. Alors que ceux-là, les adultes, ne font jusqu'à la vieillesse que rabâcher l'histoire de leur développement, je fus l'enfant qui comprit tout seul ce qu'ils n'apprennent qu'avec tant de peine, souvent dans la douleur, au fil de leur expérience; l'enfant qui, pour démontrer que quelque chose grandissait, n'avait pas besoin de porter chaque année des chaussures et des

culottes plus grandes.

Cependant – et ici Oscar doit admettre qu'il s'est développé – quelque chose grandissait, et pas toujours pour mon bien, acquérait pour finir une grandeur messianique. Mais qui parmi les adultes pouvait à cette époque comprendre le mystère d'Oscar, de ses trois ans à perpétuité, de son tambour de fer? (T. 57-58)

En participant au mystère d'Oscar, le tambour lui donne la position toute-puissante, messianique qu'il cherche à se donner par l'écriture. Cette peau maternelle de substitution permet le retour à une certaine béatitude utérine. Oscar indique lui-même le rôle que joue son tambour pour le préserver du monde adulte:

La capacité d'établir au moyen d'un tambour d'enfant en tôle peinte une nécessaire distance entre moi et les adultes mûrit peu après ma chute du haut de l'escalier dans la cave, en même temps que prenait du volume une voix capable de soutenir une note si haute et si stridente dans mes chants, mes cris, mes chants criés, que personne n'osait me prendre mon tambour qui pourtant lui fripait pourtant les oreilles [...]. (T. 61)

La voix et le tambour agissent de pair, le tambour se constituant comme le prolongement extérieur de la peau qui fait résonner la voix dans le corps. En se coupant ainsi du monde des adultes, mais aussi de celui de la parole, Oscar peut se consacrer à la Voix, celle qui semble tournée vers les origines. Le tambour remplit ainsi parfaitement le rôle que lui confère la tradition, celui de rappeler le passé et de retourner à l'origine. À la manière du papillon de nuit dialoguant d'un mouvement spasmodique avec l'ampoule, Oscar dialogue avec son tambour d'une manière compulsive. Chez lui, le tambour précède non seulement la parole, mais aussi l'écriture qu'il nourrit, s'offrant comme la mémoire, ou du moins, le moyen d'y accéder:

Aujourd'hui j'ai usé sur mon tambour une longue matinée; j'ai posé des questions à mon tambour, voulant savoir si les ampoules électriques de notre chambre à coucher comptaient quarante ou soixante watts. Ce n'est pas la première fois que je me pose ainsi qu'à mon

tambour cette question si importante pour moi. Cela dure souvent des heures avant que je remonte à ces ampoules. Car il faut chaque fois oublier les mille sources lumineuses que j'ai suscitées ou éteintes pour remonter jusqu'à ces flambeaux de notre chambre à coucher du Labesweg. (T. 42)

Davantage qu'un substitut de la peau maternelle, le tambour est une garantie contre l'oubli de l'origine, en d'autres mots la constante possibilité de rappeler l'origine. La mémoire, celle des origines, et l'intériorité, c'est-à-dire la capacité mentale à s'isoler du monde extérieur, sont entièrement corporalisées chez Oscar. La peau est le lieu même de l'intériorité et de la mémoire; le cri et le tambour en sont le langage. Mais la peau est aussi le lieu de la mémoire: la peau du tambour, permettant au personnage de réaliser un fantasme de fusion avec la mère, constitue la trace mnésique de la figure maternelle. Allons plus loin et suggérons que la peau est mémoire, d'une part, parce qu'elle fait résonner le cri et pose la question de l'origine, et, d'autre part, parce que la peau frappée du tambour, s'accordant avec cette voix, se charge de rappeler le passé, de le raconter et plus encore de le recréer: « Si je n'avais pas mon tambour, qui dit tout quand on sait s'y prendre et me souffle tous les à-côtés utiles à une relation écrite, et si je n'avais pas reçu de l'établissement l'autorisation de tambouriner trois ou quatre heures par jour, je serais un pauvre homme sans grands-parents certains. (T. 20) » Dans cette perspective, la peau du tambour, comme la page blanche, donne lieu au récit, à l'inscription de la mémoire en même temps qu'à l'inscription de la fiction.

### 2.3 «Donc mon œuvre était de destruction»: réécrire sa généalogie

#### 2.3.1 «Tu es Oscar , le roc»: la tentation du divin

La question de la mémoire – réelle ou fantasmée – est rattachée dans le roman, on l'a dit, aux ampoules électriques qui président à la scène de la naissance: « Je vis la lumière du jour sous les espèces de deux ampoules de soixante watts. C'est pourquoi le texte biblique "Que la lumière soit et la lumière fut" me semble toujours le slogan publicitaire le plus réussi de la firme Osram. (T. 43) » Mis à part la qualité publicitaire du texte biblique, cette entrée en matière relie d'emblée la question de la lumière à celle de l'origine. Il suffit de rappeler l'exemple du papillon de nuit pour le constater: « [...] il courtisait les deux ampoules de soixante watts [...]. Le papillon jacassait comme s'il avait hâte de se vider de son savoir, comme s'il ne devait plus jamais avoir le temps de boire aux sources lumineuses, comme si son dialogue avec la lampe était la dernière confession du papillon. » Le papillon boit aux sources lumineuses comme on peut boire aux sources de la connaissance. La « relation » qu'entretient Oscar avec les ampoules fonctionne cependant sur un mode différent de celui du papillon: Oscar interroge lui aussi la lumière des ampoules, mais, plutôt que de boire à leur source, il les détruit de son cri vitricide. En effet, contrairement au papillon qui courtise les ampoules et jette ainsi des ombres disproportionnées dans la pièce, le cri vitricide d'Oscar fait éclater les ampoules, ne se contentant pas de jeter quelques ombres sur ceux qu'elles éclairent, mais les plongeant dans de « préhistoriques ténèbres »: « Ils pouvaient bien chanter, sonner, prier ou promulguer ce qu'ils voulaient: mon tambour avait le dernier mot. Donc mon œuvre était de

destruction. Et ce dont je ne venais pas à bout avec mon tambour, je le tuais par ma voix. (T. 128) » Ce qui intéresse Oscar semble donc être davantage du côté des ténèbres que de celui de la lumière.

Cet intérêt du personnage pour les « préhistoriques ténèbres » modifie le sens de la question posée sur l'origine. En remontant aux ampoules de la chambre de sa naissance, Oscar pose la question de sa généalogie. En détruisant les ampoules, il va bien au-delà d'elle puisqu'il remonte à une origine d'avant la lumière: il remonte à l'état du monde d'avant la Création divine, celui qui précède le « Que la lumière soit ». Cette allusion au texte biblique dans la scène de la naissance d'Oscar fournit un indice du sens que prendra pour le personnage la recherche des origines: au-delà de ses origines « terrestres », Oscar cherche à s'inscrire dans une lignée divine. Mais, on le verra, en détruisant l'ampoule, soleil artificiel auprès duquel le papillon de nuit semble s'alimenter, Oscar indique que l'histoire qu'il racontera ne sera pas intacte: elle sera, comme l'ampoule, composée d'éclats difficiles à remettre en forme et, surtout, cette histoire sera déformée, déconstruite puis recrée au gré des fantasmes du narrateur. Gardons en tête que c'est d'abord sur le tambour, instrument de création, que s'élabore le récit et que sont présentés, entre autres, les points communs entre la famille Matzerath et la Trinité.

Dans la scène de la naissance, la question de l'origine est d'emblée liée à la présence de la lumière par le slogan dit publicitaire « Que la lumière soit et la lumière fut » qui rappelle l'avènement du premier jour de la Création. Ce rappel de la Genèse est appuyé par le nombre deux, celui des ampoules lumineuses, correspondant à celui



des luminaires annoncés par Dieu au troisième jour : « Dieu fit les deux grands luminaires, le grand luminaire pour présider au jour, le petit pour présider à la nuit, et les étoiles.<sup>13</sup> » Oscar inscrit donc sa propre naissance dans la tradition biblique, bien que ce ne soit pas de façon orthodoxe, et, en identifiant ce jour au premier jour de la Création, il en fait le début d'un cycle nouveau, d'une ère nouvelle dont il se fait l'acteur principal.

L'œuvre est d'ailleurs assez éloquente sur ce point puisque Oscar reçoit plus tard dans une Église, par une statue de Jésus enfant, l'appel à la succession du Christ: « [Jésus] leva l'index comme une institutrice primaire et me donna une mission: "Tu es Oscar, le roc, et sur ce roc je bâtirai mon Église. Sois mon successeur." (T. 379) » Cette parenté d'Oscar avec le divin dépasse l'identification au personnage évangélique de Pierre qui reçoit dans les actes des Apôtres la même mission de la part du Christ. Oscar ne se contente pas de ce mandat spirituel. Au contraire, il s'identifie à Jésus lui-même, en parlant de lui comme de son « jumeau uniovulaire (T. 148) », et rapproche l'image de la Vierge Marie de celle de sa propre mère. Plus encore, le narrateur insère ses deux pères putatifs dans son entreprise d'établissement d'une généalogie divine. Oscar est issu du triangle amoureux formé de sa mère Agnès, du cousin de celle-ci, Jan Bronski, et du mari d'Agnès, Alfred Matzerath. L'origine paternelle biologique d'Oscar est donc incertaine puisque sa mère entretient, dès avant sa naissance, une relation intime avec son cousin. Oscar, dans un commentaire qu'il fait sur une photo du trio parental, exprime sa conception familiale:

---

<sup>13</sup> Genèse, 1, 16.

[...] Maman est assise, Matzerath et Jan Bronski sont debout. Mais comment est-elle assise et comment sont-ils debout? Pendant quelque temps je fus assez bête pour vouloir mesurer la constellation de ce triumvirat – car maman valait bien un homme – à l'aide d'un compas d'écolier que Bruno dut m'acheter, d'une règle et d'une équerre. Angle d'inclinaison du cou, un triangle scalène, il avait des translations, des égalités obtenues par recoupement forcé, des arcs qui, significativement, se rencontraient en dehors – c'est-à-dire dans la verdure des haricots grimpants – et donnaient un point; parce que je cherchais un point, je croyais au point, m'acharnais sur le point, point d'appui, point de départ, point de fuite, si même je ne cherchais pas le point critique. (T. 52)

Le mot triumvirat pour désigner la génitrice et les géniteurs potentiels d'Oscar fait une fois de plus écho à la Trinité, d'autant plus que le narrateur souligne que sa mère « valait bien un homme ». À travers ses tentatives d'extraire des formules mathématiques des photographies, Oscar dit chercher le point d'appui, le point de départ, le point de fuite, le point critique, et imagine cette fois-ci son origine sous la forme de la Trinité chrétienne. Si les prénoms de la mère d'Oscar et de ses pères putatifs, Agnès, Alfred et Jan ne renvoient pas directement à la Trinité, les prénoms des grands-parents maternels, Anna et Joseph, sont plus évocateurs de la Sainte Famille élargie. L'inscription du personnage dans la Sainte Famille règle d'abord la question du père incertain: Joseph n'est pas le père biologique de Jésus, ce qui évacue l'importance du lien généalogique paternel. Cela n'empêche toutefois pas le narrateur, le jour de son baptême, d'établir une ressemblance entre son oncle Jan Bronski, Jésus et lui-même:

À la première inspection de ce Jésus à cœur ouvert je dus constater avec quelle minutieuse perfection le Sauveur ressemblait à mon parrain, oncle et père présumé Jan Bronski. [...] J'étais tracassé par ces yeux à la Bronski, tracés au pinceau dans le visage de Jésus, et dont l'incompréhension me semblait paternelle. N'avais-je pas le même regard bleu qui ne pouvait qu'enthousiasmer, mais non convaincre? (T. 143)

La figure de la Vierge Marie convient également au dessein d'Oscar: parce qu'elle est vierge, Marie est la seule mère dont l'hymen est brisé par le fils lors de l'accouchement: Jésus s'engendre seul, ou par le Verbe. Si le dogme catholique stipule que Marie reste vierge même après l'enfantement, il est, dans le contexte oscarien, pertinent d'insister sur cette idée du fils qui s'engendre lui-même. Le travail de construction d'une origine divine dépasse le simple rapprochement de la famille Matzerath à la Sainte Famille. Le désir d'Oscar devient celui de l'auto-engendrement, et cela s'exprime par un désir du narrateur d'usurper le rôle christique:

Vous devez accorder que j'ai conservé un certain accent catholique. Jadis, je ne pouvais attendre le tramway sans penser en même temps à la Vierge Marie. Je la nommais pleine de grâce, bienheureuse, bénie, Vierge des vierges, Mère de miséricorde, Toi Bienheureuse, Toi digne de toute vénération, Toi qui as enfanté Celui, douce Mère, Mère virginale, glorieuse Vierge, laisse-moi goûter les délices du nom de Jésus que tu as nourri dans ton sein; il est véritablement digne et juste, convenable et salutaire, bénie, bénie... (T. 142-143)

Pour mener à bien son entreprise d'usurpation du rôle christique, Oscar met à l'épreuve une statue de Jésus en lui glissant le tambour dans les mains. La statue ne tambourine pas, ce qui signe pour Oscar le transfert de l'identité divine de la statue vers sa personne:

Le temps passait, je crois, et Jésus ne jouait pas du tambour. [...]

Pas d'orgue. Jésus ne joua pas du tambour. Aucun miracle n'eut lieu. [...]

Je le dis aujourd'hui et le répéterai toujours: c'était une faute de vouloir l'instruire. Quelle idée me prit de lui ôter d'abord les baguettes, de lui laisser l'instrument, de lui montrer d'abord doucement, puis comme un instituteur impatient, comment on se sert des baguettes, puis de lui remettre en main les baguettes afin qu'il pût prouver, le faux Jésus, qu'Oscar lui avait enseigné quelque chose! (T. 149)

Le tambour est ici l'instrument par lequel se fait l'usurpation: le tambour permet au

fantasme du narrateur de prendre une forme concrète, du moins, dans son récit. Pour reprendre les termes de René Kaës, le tambour fournit à Oscar l'espace transitionnel qui permet d'autres créations. Ce transfert identitaire va plus loin encore puisque Oscar, aidé d'une bande de jeunes voyous qu'il dirige, la bande des Tanneurs, fait scier la statue de Jésus qui a échoué au test du tambour et s'y substitue pour organiser, à partir de ce trône, une messe clandestine:

[...] Comme le reste de la bande éparpillée dans les bancs, il exprima une réelle émotion quand il me vit assis à la place de Jésus: j'étais plein de naturel et digne d'adoration.

[...] Au début, [Mister, un garçon de la bande] y mettait un cynisme de potache; puis il se laissa prendre au jeu, au texte, à l'acte sacré, et ne nous produisit pas, à moi surtout, une niaise parodie, mais une messe qui, plus tard, devant le tribunal, fut toujours qualifiée messe, noire évidemment.

Les trois gars commencèrent par les prières au pied de l'autel. La bande s'agenouilla parmi les bancs et sur les dalles, fit le signe de croix, et Mister, qui possédait à peu près son texte, commença de chanter la messe, soutenu par la routine des enfants de chœur. Dès l'Introït, je commençai délicatement à battre de la tôle. Au Kyrie, je forçai l'accompagnement. *Gloria in excelsis Deo* – sur ma tôle je glorifiai Dieu, j'appelai à l'Oraison et, en guise d'Épître du jour, je donnai un assez long intermède de tambour. L'Alléluia fut d'une beauté saisissante. Au Credo je pris note que les gars croyaient en moi. Je baissai le ton à l'Offertoire, laissai Mister présenter l'offrande, mêler le vin à l'eau; je partageai l'encensement avec le calice, regardai comment Mister s'y prenait pour le lavement des mains. *Orate, fratres*; mon tambour battait dans la rouge lumière des lampes, puis ce fut la Transsubstantiation: Ceci est mon corps. *Oremus*, chanta Mister sous l'empire d'un céleste avertissement. – Les gars dans les bancs me servirent deux rédactions différentes du Notre-Père, mais Mister réussit à réconcilier dans la Communion protestants et catholiques. Mon tambour introduisit le *Confiteor*. De son index, la Vierge montrait Oscar, le petit tambour. J'accédais à la succession du Christ. La messe allait comme sur des roulettes. La voix de Mister s'enflait et décroissait. Qu'il fut donc beau dans la bénédiction: indulgence, rémission et pardon! Et quand il confia aux ténèbres de l'église la formule *Ite, missa est*, alors réellement eut lieu une libération spirituelle; l'incarcération par le bras séculier ne pouvait atteindre une communauté de Tanneurs confirmée dans sa foi et fortifiée au nom d'Oscar et de Jésus. (T. 401-403)

Cette messe orchestrée par Oscar et son désir d'accéder à la succession du Christ ne font pas de lui, cependant, un disciple au sens orthodoxe du terme. Le rapport d'Oscar avec le sacré est plus complexe et oscille entre une fascination pour le divin

et une fascination pour le Mal. Si le personnage d'Oscar souhaite se substituer à Jésus, il se laisse également investir par Satan le jour de son baptême et, encore une fois, le jour du défi lancé à la statue de Jésus:

[...] je fus aussitôt devant le maître-autel, sentis Satan sautiller en moi et l'entendis comme lors de mon baptême: « Oscar, susurrant Satan, regarde alentour, partout des fenêtres, tout en verre, tout en verre! »

[...] Ils me virent trembler et silencieusement lancer le fluide vers l'abside, prirent cela, sauf maman, pour une prière, tandis que moi je voulais de la casse; mais Oscar eut un raté, son temps n'avait pas encore sonné. [...]

[...]

Ambigus, ce serait le mot pour qualifier mes sentiments entre le lundi saint et le vendredi saint. D'une part, j'avais une dent contre cet Enfant Jésus de plâtre qui ne voulait pas jouer du tambour; d'autre part, je reconnaissais que de la sorte je gardais l'exclusivité du tambour. Si d'un côté ma voix avait fait long feu contre les vitraux, Oscar d'un autre côté conservait, à la vue du verre intact et multicolore, ce reste de foi catholique où il devait encore puiser nombre de blasphèmes désespérés.

Autre motif d'intérieure discorde: j'étais bien parvenu d'une part, en revenant de l'église du Sacré-Cœur, à tuer à titre d'essai une fenêtre de mansarde, mais d'autre part le succès de ma voix dans le domaine profane me rappelait sans arrêt mes échecs dans le secteur sacré. Discorde, dis-je, cette fracture demeura, fut rebelle à toute guérison et bée aujourd'hui encore où je ne suis acclimaté ni dans le sacré ni dans le profane, mais au lieu de cela un peu à l'écart dans un établissement psychiatrique. (T. 150-151)

Oscar, il le dit lui-même, se situe dans une fracture, un peu à l'écart du sacré et du profane. Effectivement, rien n'est clairement tranché dans l'écriture oscarienne caractérisée par l'ambiguïté. Suivant la même logique, Oscar joue avec les symboles présents dans son œuvre, il les détourne de leur sens commun et les « hybride » en leur donnant un sens intrinsèque à son œuvre.

### 2.3.2 « Le soleil était dans le signe de la Vierge »: la fascination, entre Madone et vénalité

Les ampoules électriques qui, on l'a vu, suggèrent la scène de la Création dans la naissance d'Oscar ne sont pas les seuls « astres » qui président à sa naissance telle qu'il la relate. Le soleil « dans le signe de la Vierge » est également présent. Si le soleil apparaît logiquement comme la version « naturelle » des deux ampoules électriques, Oscar l'inscrit cette fois dans un ensemble qui tient de l'astrologie plutôt que de la théologie. En effet, l'astre lumineux ouvre une énumération de sept des huit planètes du système solaire, outre la Terre, et de leurs « propriétés » déterminantes pour le caractère d'Oscar : Mercure-critique, Uranus-imaginatif, Vénus-sans bonheur, Mars-ambition, Neptune-entre le prodige et le simulacre, et, enfin, le couple Saturne et Jupiter qui, opposées, mettent en question la filiation d'Oscar. La carte du ciel est donc complète. Seule Pluton manque, ce qui est logique puisque Oscar naît en 1924 et que Pluton n'est découverte qu'en 1930. Le thème de la lumière subit donc un traitement paradoxal relevant à la fois d'un ordre chrétien et d'un ordre astrologique, donc plutôt païen. Une figure constitue pourtant une charnière entre ces deux ordres et permet de glisser de l'un à l'autre : celle de la Vierge. La narration joue en effet sur le terme « Vierge » et deux de ces acceptions, l'une religieuse, la Vierge Marie, et l'autre zodiacale. À première vue, il n'y a rien de surprenant à lire la phrase d'Oscar « le soleil était dans le signe de la Vierge ». Il est en effet tout à fait logique de la part du narrateur d'associer le signe astrologique à un astre ou à une planète. C'est par la lecture du roman tout entier que la fonction charnière de cette phrase révèle son importance.

La figure de la Vierge Marie est récurrente et prégnante dans le roman – et plus largement dans la trilogie dantzigaise de Grass dont font partie, avec *Le Tambour*, *Le Chat et la souris* et *Les années de chien*. La Vierge intervient dans tous les domaines de la vie et fait l'objet d'un culte chez plusieurs personnages masculins. Oscar raconte entre autres que ce serait sous la gouverne de la Vierge Marie que son grand-père paternel, Joseph Koljaiczek, aurait jadis incendié une scierie prussienne dont il aurait été licencié :

[...] Comme toujours quand il y va de l'avenir de la Pologne, la Vierge Marie était impliquée dans ces incendies, et il y aurait eu des témoins oculaires – ils ne sont peut-être pas encore tous morts - qui déclarèrent avoir vu sur les toits croulants de plusieurs scieries la Mère de Dieu parée de la couronne de Pologne. Le peuple, toujours présent quand ça brûle bien, aurait entonné le cantique de la Bogurodzica, la Mère de Dieu. [...] (T. 23)

De la même façon qu'Oscar attribue la formation de sa personnalité à son maître papillon, il fait de la Vierge Marie l'autorité justificatrice des incendies allumés par son grand-père et par la protectrice de la Pologne. L'implication politique de la Vierge Marie telle que décrite par Oscar est également perçue par son grand-oncle maternel, Vincent Bronski, qui voue littéralement un culte à la Mère de Dieu :

Vincent était le frère de ma grand-mère. Après le décès prématuré de sa femme, il avait fait le pèlerinage de Czestochowa, où la Matkaboska lui avait enjoint de voir en elle la future reine de Pologne. Depuis lors, il était toujours plongé dans des bouquins bizarres, y trouvait à chaque phrase une confirmation des visées politiques de la Mère de Dieu, et laissait à sa sœur le soin de la ferme et des quelques arpents de terre. [...]

Dans cette exploitation agricole vouée à la reine de la Pologne, ma grand-mère apporta les paniers de pommes de terre et amena le Koljaiczek. (T. 22)

Remarquons que la figure de la Vierge Marie domine les représentations féminines du récit d'Oscar. Il rapproche, par exemple, des femmes photographiées après la Première Guerre de l'image de la Madone : « Ne parviennent-elles pas, assises, en pied ou à demi couchées, collant à leur tempes des croissants de cheveux noirs, à nouer une liaison accommodante entre la Madone et la Vénalité. (T. 51) » On retrouve dans l'association Madone-vénalité la liberté dont joue Oscar avec les symboles. Autre exemple: les infirmières, qui exercent une fascination sur Oscar, rappellent celle qu'il a pour la Vierge Marie. Dans le « Livre troisième » du roman, Oscar nourrit une passion singulière pour une certaine sœur Dorothée qui habite la même pension que lui, mais qu'il n'a jamais vue et dont il visite illicitement la chambre en son absence :

Si désagréable que fût pour Oscar l'odeur du vinaigre, le fait que sœur Dorothée perdait ses cheveux ne m'inspira qu'une floraison d'amour et de sollicitude, poivrée de compassion. [...] À la seule pensée de cette rencontre – Oscar se la représentait par un chaud ciel d'été, air calme, parmi des champs de blé – j'ôtai du peigne les cheveux orphelins, les mis en un faisceau, les nouai sur eux-mêmes; je soufflai sur la mèche pour en éloigner la poussière et les pellicules et la glissai avec précaution dans un compartiment rapidement évacué de mon portefeuille. (T. 520)

Et plus loin:

L'intérieur du meuble était impeccablement rangé. [...] Dans la partie spacieuse de l'armoire, à gauche, étaient suspendus à des cintres des costumes d'infirmière mats, amidonnés, luisants. Dans le casier à chapeaux, au-dessus, s'alignaient, périssables, réservées au contact d'une main prévenante, les petites coiffes d'infirmière, d'une sobre beauté. Je ne jetai qu'un bref regard aux vêtements civils; le choix facile et le bon marché me confirmèrent dans mon espoir inavoué: sœur Dorothée n'accordait qu'un médiocre intérêt à cette partie de son trousseau. [...] (T. 522)

Oscar, qui n'a jamais vu l'infirmière et fantasme sur elle à partir des découvertes qu'il fait dans sa chambre, semble s'attacher davantage à ce qui



représente l'infirmière plutôt qu'à la personnalité singulière de sœur Dorothée. Ni les lotions activant la pousse des cheveux, ni la poussière, ni les pellicules ne le rebutent. De la même façon, il se réjouit du « médiocre intérêt » de l'infirmière pour les vêtements civils qui en disent pourtant plus sur la personnalité de sœur Dorothée que son uniforme de travail plutôt anonyme. C'est donc la représentation de l'infirmière qui compte pour Oscar – le personnage s'amourache d'ailleurs indifféremment d'autres infirmières – et qui permet de reconnaître, dans son récit, l'infirmière comme un avatar de la Vierge Marie : la propreté immaculée de l'uniforme et le statut de célibataire, donc de supposée vierge, de l'infirmière sont deux caractéristiques qui en font une figure virginale exemplaire. Encore un exemple: c'est avec Maria – prénom éloquent –, adolescente et vierge, qu'Oscar est initié à la sexualité à partir de jeux sensuels avec de la poudre effervescente. Cette fascination d'Oscar pour des figures virginales n'est pas simple et se situe dans une fracture, un écart: si c'est la Vierge que vénère Oscar, la sexualité féminine n'est pas exclue de sa fascination, comme on le constate dans le récit de son échec sexuel avec l'infirmière Dorothée:

[...] Elle prit [mon rire] pour le ricanement du diable. Ce mot de diable me déplaisait. Quand elle redemanda d'une toute petite voix: «Qui êtes-vous?», Oscar répondit: « Je suis Satan, venu voir sœur Dorothée! » Elle: « Ô mon Dieu, pour quoi faire? »

Lentement, je m'adaptais au rôle. Satan faisait le souffleur: « Parce que Satan aime sœur Dorothée. » « Non non non, je ne veux pas! » lança-t-elle, puis elle tenta de s'évader. Mais elle s'enferma de nouveau dans les fibres sataniques de mon vêtement de coco – sa chemise de nuit devait être fort légère –, ses dix doigts entrèrent en contact avec le fourré trompeur; elle en reçut un choc et ses genoux fléchirent. [...] Ce faisant, je me démenais de mon mieux sur ma descente de lit. Il n'y avait pas à s'y tromper, cela s'entendait parfaitement: les fibres de coco procuraient à sœur Dorothée la même sensation que jadis la poudre effervescente à ma chère Maria; seulement la poudre m'amenait jadis à vaincre sans histoire, tandis que sur la natte de coco j'enregistrai une honteuse faillite. (T. 545-546)

Ces quelques exemples montrent la prégnance de la figure de la Vierge Marie dans le roman. Dans cette perspective, l'affirmation d'Oscar selon laquelle, à sa naissance, « le soleil était dans le signe de la Vierge » révèle la double articulation significative qu'elle donne au récit, à savoir qu'Oscar naît au mois de septembre, donc sous le signe zodiacal de la Vierge, mais aussi qu'il naît sous le signe de la Sainte Vierge, cette « reine de Pologne » qui a chapeauté les incendies du grand-père et les visions politiques du grand-oncle maternel. Ce paradoxe, cette double appartenance chrétienne et païenne fait d'Oscar un rédempteur négatif, un Christ profanateur dont l'œuvre est « de destruction ». C'est aussi sous le signe de la Vierge Marie, à laquelle est dédié le champ de pommes de terre que cultive la grand-mère et où aurait été conçue sa mère, que naît Oscar : « Jan Bronski, à l'égal de ma mère, tire son origine du même champ de pommes de terre que sa tante Anna [la grand-mère d'Oscar] et que son père dévot à la Vierge céleste [...]. » Ces figures et représentations, Oscar les puise dans des symboles déjà signifiants pour le lecteur : ici par exemple, le signe du zodiaque et la Vierge Marie. En juxtaposant les deux significations par l'usage du terme « Vierge » et en faisant de ce mot une charnière, le narrateur en détruit précisément le sens commun : ce qui, désormais, rend significatifs ces symboles, c'est leur organisation dans une symbolique nouvelle qui n'a vraiment de sens que dans et par l'écriture d'Oscar, une symbolique qui bouleverse et réorganise le modèle de filiation patrilinéaire chrétien d'abord présenté dans le récit.

La symbolique installée dans le récit présente d'abord la famille d'Oscar sous un modèle patrilinéaire chrétien. Oscar dépasse même ce modèle en s'identifiant

comme le vrai Jésus et en parlant de sa mère et de ses pères putatifs comme d'un Triumvirat. Malgré cette habile construction dans le récit d'Oscar, l'histoire familiale fantasmée n'est pas calquée sur celle de la Sainte Famille ou de la Trinité à laquelle elle ne fait que d'habiles emprunts. L'écriture d'Oscar outrepassa sans cesse et sans vergogne le dogme chrétien. La symbolique oscarienne est donc autonome et doit être interprétée, rappelons-le, dans et par la logique oscarienne. Dans cette perspective, la question de l'origine d'Oscar telle que fantasmée et exposée dans son récit ne peut se traduire que par une structure hybride ayant pour élément constitutif la figure de la Vierge. C'est la polysémie de la figure de la Vierge – à la fois personnage biblique et signe astrologique – qui fait charnière entre ces deux ordres.

L'importance dans la cosmogonie oscarienne de la figure virginale s'écarte du modèle patrilinéaire chrétien puisque la figure de la Vierge y est centrale et qu'elle relègue au second plan les figures parentales masculines: le triumvirat à l'origine d'Oscar n'insère-t-il pas Agnès Matzerath dans une structure exclusivement masculine? En effet, plutôt que de placer sa mère « en périphérie » de la trinité, comme quatrième terme, Oscar lui dégage une place centrale, faisant de ses deux pères putatifs les deux éléments apparemment interchangeables d'un seul terme (Agnès – Oscar – Matzerath-Bronski). Afin de mieux circonscrire la conception que se fait Oscar de son origine et de l'importance qu'y joue la figure de la Vierge, il nous faut constater comment le narrateur, étape par étape, inscrit la question de l'origine

dans une ascendance essentiellement féminine. Pour ce faire, Oscar doit d'abord se débarrasser de ses deux pères putatifs qui gênent une telle entreprise.

## CHAPITRE III

### FIGURES DU MATERNEL: LA VIERGE, LA TOMBE ET LA SORCIÈRE

#### 3.1 « Il en avait assez de traîner un père »: tuer le père et s'y substituer

Guy Rosolato, dans *Essais sur le symbolique*, traite de la filiation et de la généalogie d'une manière éclairante pour le récit familial fantasmé d'Oscar et sa complexité symbolique. Rosolato met notamment en rapport le principe des générations de la triade chrétienne « Père-Fils-Saint-Esprit » avec la triade oedipienne formée du père, de l'enfant et de la mère. Après avoir vu comment Oscar s'introduit dans la Sainte Trinité, il est intéressant de voir comment Rosolato traite de ces questions sur le plan psychanalytique. Il écrit que « le fantasme du meurtre du père soutient le passage du triangle oedipien, du cycle fermé oedipien, à la linéarité indéfinie des générations à partir de la mise en place de trois générations d'hommes où s'insère le sujet<sup>1</sup> ». Rosolato précise que l'« Œdipe du garçon comporte deux

---

<sup>1</sup> ROSOLATO, *op. cit.*, p. 60.

sortes de souhaits : les relations sexuelles avec la mère et le meurtre du père<sup>2</sup> ». Or, ces deux désirs oedipiens sont précisément vécus par Oscar.

En effet, à l'absence de certitude quant à l'identité du père biologique d'Oscar semble répondre la disparition physique dans l'œuvre des deux pères putatifs. Mais avant de poursuivre sur la question de la mort de ceux-ci, il faut d'abord faire la distinction entre ces morts et celle d'Agnès Matzerath, qui, enceinte une seconde fois, se suicide lentement, et dont Oscar dit aussi être responsable: « Bien que coupable de la mort de maman, je m'accrochais au tambour dédaigné avec une énergie accrue.[...] Elle me comprenait, me donnait toujours la réponse juste, elle tenait à moi comme je tenais à elle. (T. 181) » Oscar ajoute plus loin:

[...] Oscar aurait voulu entrer dans la tombe avec maman et l'embryon, rester en bas tandis que les survivants jetaient leur poignée de terre. Oscar ne voulait pas remonter, il voulait rester assis sur le pied rétréci, jouer du tambour, si possible sous la terre jusqu'à lâcher les baguettes, le bois sous la baguette, jusqu'à ce qu'ils pourrissent, sa maman pour lui, lui pour elle, que chacun pourrît en amour de l'autre, rendît sa chair à la terre et à ses habitants; Oscar aurait bien voulu jouer du tambour avec ses osselets pour les tendres cartilages de l'embryon, si cela avait été possible et licite. (T. 171-172)

Pour compenser cette réunion impossible avec sa mère, Oscar se réfugie auprès de sa grand-mère: « Je m'endormis sous les quatre jupes, tout proche des origines de ma pauvre maman. J'étais au calme et, pour respirer, plus à l'aise qu'elle dans son coffre qui s'effilait en pointe au pied. (T. 175) » La culpabilité d'Oscar dans le cas de la mort de sa mère est différente de celle dont il fait état pour ses pères

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 59.

putatifs. La mort d'Agnès remet plus cruellement Oscar devant l'impossibilité de retrouver le sein maternel. Loin de sembler soulagé par la perte de sa mère, il en cherche le substitut en s'accrochant à son tambour, héritage maternel, et en recherchant les jupes grand-maternelles. Non, s'il se dit coupable de la mort de sa mère, c'est à un tout autre titre que dans le cas de ses pères putatifs, où il se donne un rôle actif.

La disparition de Jan Bronski et d'Alfred Matzerath n'est pas surprenante dans le contexte de la guerre. Notre perspective de recherche se situe cependant au-delà des questions historiques. Ce que raconte Oscar, ce sont deux disparitions qui suivent un même modèle: un renversement des rôles père-enfant, puis une élimination du père. Ainsi, Bronski disparaît grâce à « un tour de Judas (T. 260) » lors de la prise par les Allemands de la poste polonaise où il travaille en 1939 :

[...] En outre : à peine avais-je quitté la chambre des lettres avec Jan, parce que la milice nous y invitait en criant « Rausss » et en nous mettant sous le nez ses lampes de poches et ses mousquetons, qu'Oscar cherchant protection se plaça entre deux miliciens bonasses à l'air d'oncles gâteaux, simula des larmes plaintives et montra Jan son père, avec des gestes qui firent de ce pauvre diable un gros méchant, qui avait entraîné dans la poste polonaise un enfant innocent afin de l'utiliser comme pare-balles de façon inhumaine, polonaise, quoi!

Grâce à ce tour de Judas, Oscar se promettait quelques satisfactions pour son tambour intact et son tambour détruit. L'événement lui donna raison : les miliciens bottèrent à Jan le bas des reins, le bourrèrent à coups de crosse, mais il me laissèrent mes deux tambours [...].  
(T. 260)

Et Oscar d'ajouter plus loin : « [...] c'est mon tambour, non c'est moi, le tambour Oscar qui mit à la tombe d'abord ma pauvre maman, ensuite Jan Bronski, mon oncle

et père. (T. 261) » Mais avant de «livrer» son père putatif aux Allemands, Oscar s'est déjà substitué à lui :

Oscar avait envie d'abandonner; les occasions ne lui auraient pas manqué de s'en aller dans le bref intervalle de deux explosions qui ébranlaient l'édifice, si un sentiment jusqu'alors inconnu de responsabilité ne lui avait ordonné de tenir bon et de combattre l'angoisse de son père présumé par l'unique moyen qui fût efficace, le skat. (T. 253)

Dans ce passage sur le bombardement de la poste polonaise, Oscar, l'enfant, tient auprès de Jan le rôle d'un père puisqu'il veille sur lui, l'aide à combattre son angoisse et connaît pour la première fois un sentiment de responsabilité.

Il en va sensiblement de même pour la mort du père officiel, Alfred Matzerath, qui est également précédée d'une substitution du père par le fils. Cette substitution est ici particulièrement significative puisqu'elle passe par la peau. Pendant que Matzerath fait l'amour avec Maria, une jeune femme qu'il épousera après la mort de la mère d'Oscar, et qu'il veut se retirer pour éviter une grossesse, Oscar l'en empêche : « Il voulut aussi s'en aller, mais il n'y avait plus moyen; parce que Oscar était sur le couple avant que Matzerath s'en fût allé, parce que je lui avais collé le tambour sur les reins et que je battais la tôle, parce que je ne voulais plus rien entendre. (T. 304) » Oscar, en « participant » à la fécondation de Maria, s'octroie la paternité de l'enfant ainsi conçu : « Et je fus le premier à ne pas m'en aller. C'est pourquoi c'est moi le père et non ce Matzerath qui crut toujours et jusqu'à la fin qu'il était mon père. (T. 304) » Oscar investit donc la peau du père – et celle de Maria –,



s'y prolonge en même temps qu'il s'approprie l'enfant à venir. Cette substitution faite, il ne reste plus qu'à éliminer complètement le père inutile en lui tendant un « bonbon rétif » : « Oscar se fit un aveu : il avait tué Matzerath de propos délibéré, parce que ce dernier n'était pas seulement son père présumé, mais aussi son père réel et aussi parce qu'il en avait assez de traîner un père à travers l'existence. (T. 428) »

Parallèlement, le jour de la mort de Matzerath, le dernier des parents à mourir, Oscar recommence à grandir :

[...] Avec la régulation triste d'un pendule, le vieux Heylandt balançait sur les planches des caisses de margarine [le cercueil de Matzerath] le sable du cimetière de Saspe. Oscar put encore lire trois lettres du mot Vitello, puis il ôta de son col le tambour; il ne disait plus : Dois-je ou ne dois-je pas? mais : À présent il le faut! Et il jeta le tambour à l'endroit où suffisamment de terre recouvrait déjà le cercueil pour qu'il n'y eût pas de choc bruyant. [...] Quand une pelletée de sable toucha la peau du tambour, elle rendit un son. À la seconde pelletée, encore un petit son. Et à la troisième pelletée ce fut le silence. Un peu de vernis blanc resta visible, puis le sable vint tout niveler. Ce n'était plus que du sable, encore du sable; le sable s'épaissit sur mon tambour, s'accumula, grandit – et moi aussi je commençai à grandir; une forte hémorragie nasale en fut le symptôme. (T. 429-430)

De la même manière qu'il avait raconté avoir choisi de cesser de grandir dès son troisième anniversaire, Oscar dit cette fois avoir décidé de grandir, bien qu'une autre version de l'événement révèle que sa croissance reprend après qu'il eut reçu, à l'enterrement de Matzerath, une pierre à l'occiput. Encore une fois, c'est l'aspect fantasmatique du récit qui nous intéresse. Cette reprise de croissance qui survient après la mort des parents du narrateur permet au nouvel orphelin de se mettre au monde lui-même, de s'engendrer. Détail non négligeable, la croissance d'Oscar se fait littéralement bruyamment, comme on le voit plus loin : « Mais je continuai à grandir,

cela se manifestait en moi par une rumeur sourde coupée de craquements. (T. 430) »

Une fois le tambour jeté, les transformations de la peau d'Oscar résonnent en lui, usant de son corps comme d'un tambour. Un peu comme les battements de tambour annonçaient le cri destructeur d'Oscar, les grincements de son corps semblent annoncer sa Toute-puissance comme créateur. Leo Shugger, une sorte de fou errant qui se présente à tous les enterrements, annonce lui-même cette Toute-puissance en voyant Oscar grandir :

[...] Une danse le prit aux jambes. « Le Seigneur! Le Seigneur! » cria-t-il en secouant la perruche dans la cage. « Voyez! Le Seigneur grandit, voyez donc, le Seigneur grandit! »

Puis il fut projeté en l'air avec la cage, et se mit à courir, à voler, à danser comme un fou. Il fuyait, s'effaçait, s'enfonçait au loin avec l'oiseau criard, devenu oiseau lui-même, prenant enfin son vol. Il disparut. Voletant à travers champs en direction de Rieselfelder. Et à travers l'aboiement des deux mitraillettes, on l'entendait encore qui criait : « Il grandit! Il grandit! » Quand les deux jeunes Russes durent recharger il criait toujours : « Il grandit! »

Et même quand à nouveau crépitaient les mitraillettes, alors qu'Oscar dévalait déjà le toboggan toujours accéléré d'un évanouissement énorme, j'entendis encore l'oiseau, la voix, le corbeau... Leo annonçant au monde : « Il grandit, grandit, grandit... » (T. 431)

### 3.2 « Que cherche Oscar sous les jupes de sa grand-mère? »: le divin incarné dans le corps

Si Oscar accède en quelque sorte à la Toute-Puissance par le roman familial pseudo-biblique qu'il orchestre sous nos yeux, la figure maternelle résiste à l'effacement qu'elle subirait dans un système patrilinéaire orthodoxe. Guy Rosolato écrit que la Vierge Marie a droit, dans le catholicisme romain, à « une vénération très

spéciale ([appelée] hyperdulie) formellement distincte cependant du culte de latrie ([c'est-à-dire] adoration) réservé à Dieu<sup>3</sup> ». Il ajoute qu'il ne faut pas lire dans cette vénération un retour au féminin, mais « une séparation tranchée d'avec une tendance gnostique » cherchant à abolir « toute tentation à faire participer [la Vierge] à la divinité de manière patente » et visant à fermer la représentation inconsciente possible d'une « mère phallique<sup>4</sup> ». Or, la figure de la Vierge Marie occupe dans le récit d'Oscar une place prépondérante. Elle est représentée par différents personnages féminins, les infirmières en particulier. Fait intéressant, la mère d'Oscar est infirmière quand elle fait la connaissance d'Alfred Matzerath, qui deviendra son mari. Paradoxalement, ce n'est pas tant la virginité qui est vénérée par Oscar que tout ce qui souligne la sexualité féminine et qui atteste celle-ci. L'épisode de la cabine à la plage mettant en scène le personnage de Maria, alors la bonne d'enfants d'Oscar, illustre la conception particulière que se fait le narrateur de la figure virginale. C'est avec Maria – prénom éloquent s'il en est – qu'Oscar vit ses premières expériences sexuelles :

[...] elle rabattit jusqu'à ses genoux sa culotte, à vrai dire une culotte de gymnastique, la laissa couler sur ses pieds, sortit en faisant un pas de côté de ses jambières en accordéon et, du pied gauche, balança l'objet dans un coin.

Maria fit sursauter Oscar, avec son triangle poilu. Certes, il savait bien par sa pauvre maman que les femmes ne sont pas chauves par en bas, mais Maria n'était pas femme pour lui dans le même sens où sa maman s'était montrée femme à l'endroit d'un Matzerath ou de Jan Bronski.

---

<sup>3</sup> ROSOLATO, *op. cit.*, p. 87.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 87.

[...]

Oscar se leva, se jeta sur Maria. Elle le reçut avec ses poils. Il se laissa y enfouir son visage. Ça lui venait entre les lèvres. Maria riait et voulait le retirer. Mais moi j'en prenais toujours davantage, je remontais vers l'odeur de vanille [...]. C'est seulement quand mes pieds dérapèrent et que ce dérapage lui fit mal – car je ne lâchai pas les poils ou les poils ne me lâchèrent pas – [...], quand cette odeur de terre que Maria cachait derrière la vanille me retraça dans la tête la terre où se décomposait Jan Bronski et qu'elle m'empesta pour toujours du goût de ce qui est périssable, c'est alors seulement que je lâchai prise. (T. 284-285)

Oscar, en voyant le corps nu de Maria, se rend compte qu'il ne peut dissocier la jeune fille de la catégorie dans laquelle il range sa mère, celle des femmes sexuées. Et cela même si, selon toute vraisemblance, Maria est encore vierge. Ce n'est pas la virginité de la jeune fille qui est questionnée dans l'extrait, mais plutôt le pouvoir sexuel dont elle est détentrice et qui choque Oscar. L'attrait du triangle poilu et le pouvoir de Maria de susciter le désir du narrateur l'amènent à modifier sa conception de la figure virginale. Oscar la détourne, la dénature même, et il la remplace dans sa propre symbolique par une figure féminine non seulement féconde, mais éminemment sexualisée. Cette dénaturation de la figure virginale s'effectue entre autres par l'adjonction de la forme géométrique triangulaire de la Trinité au corps féminin, en l'occurrence le « triangle poilu » de Maria. Ainsi appliqué au corps féminin, le triangle atteste sa fécondité, mais surtout la possibilité d'une généalogie matrilinéaire, puisque la Trinité est précisément l'affirmation du principe de la succession des générations. Oscar joue avec la symbolique chrétienne et la modifie en fonction de son expérience et surtout de ses désirs et fantasmes, notamment celui de retrouver le sein maternel. Avec lui, le modèle chrétien de la création et de la

généalogie s'hybride pour devenir un modèle païen où l'idée proscrite par le christianisme de la mère phallique telle qu'évoquée par Guy Rosolato, à savoir une mère auto-féconde, est rendue possible.

L'hybridation passe d'abord par le glissement d'une généalogie spirituelle vers une généalogie corporalisée. L'opposition spiritualité-corporalité est d'ailleurs évoquée par le personnage à propos de la mémoire :

Quand Oscar aujourd'hui couché ou assis dans son lit de métal, mais jouant du tambour dans chaque position, visite à nouveau le passage de l'Arsenal, les graffiti sur les parois des cachots dans la tour de justice, [...] pour dessiner de mémoire les détails d'une journée de septembre, il doit aussi chercher en même temps le pays de Pologne. Le chercher avec quoi? Cherche-t-il en son âme le pays de Pologne? Il le cherche de tous ses organes, mais l'âme n'en est pas un. (T. 109)

Oscar rattache donc au corps la généalogie divine et spirituelle qu'il a fabriquée avec la Sainte-Famille : on revient dans le corps, on incarne ce qui est de l'ordre du spirituel. Cela répond à son fantasme initial de retrouver le ventre maternel, fantasme qui oriente sa cosmogonie personnelle. La généalogie est donc ramenée au corps, et pas n'importe lequel, celui de la mère. On en voit déjà des traces dans le passage où la Trinité est matérialisée par le pubis de Maria et où l'odeur joue un rôle non négligeable. Derrière la vanille légère et sucrée, Oscar décèle le parfum plus capiteux de la terre, qu'il associe aussitôt à « la terre où se décomposait Jan Bronski », mais sans doute aussi en filigrane à l'odeur du corps de sa mère qui repose au cimetière. Le parfum du corps de Maria en fait donc un corps en contact avec la terre, avec la

nature, en même temps qu'un corps fertile. Le corps féminin, ainsi associé à la fécondité, à la nature et à la mort, contient tous les éléments nécessaires à une création du monde, à un cycle de vie, et semble correspondre au modèle de la mère phallique.

On l'a dit, les personnages féminins du récit se maintiennent malgré l'exclusion du modèle patrilinéaire chrétien. Celui qui y parvient sans doute le mieux est la grand-mère maternelle d'Oscar, Anna Bronski, seule représentante survivante des lignées maternelle et paternelle confondues à la fin du roman. C'est elle qui révèle le mieux la prépondérance de la filiation matrilineaire dans le récit d'Oscar et la domination d'une conception du monde où les symboles chrétiens sont, certes significatifs, mais seulement dans l'économie du récit et de la symbolique « oscarienne » qui les paganisent. Oscar choisit de commencer le récit de son origine par la grand-mère maternelle, et c'est à cette seule branche familiale qu'il consacre une importance: des Matzerath, on ne saura rien.

L'histoire de la grand-mère Bronski commence dans le champ de pommes de terre où elle travaille, le jour précis de la conception de la mère d'Oscar. Anna Bronski est tranquillement assise dans ses quatre jupes quand surgit un homme, Joseph Koljaiczek, incendiaire poursuivi par des gendarmes. Anna Bronski lui offre un asile sous ses quatre jupes, et c'est dans cette cachette que Joseph Koljaiczek

féconde Anna, une conception d'ailleurs suivie d'un rapide mariage. Cette scène du *Tambour* est une sorte de « création du monde » :

[Joseph Koljaiczek] n'était pas de Ramkau ni de Viereck. Il avait disparu sous la jupe avec sa peur et ne se tapait plus sur les genoux. Il n'était plus petit ni large et pourtant il occupait une place à lui. Il oubliait de haleter, de trembler et de se taper les genoux. Et il se fit un silence comme au premier jour, un air de vent caressait le feu de fanes [...]. (T. 16)

Dans *A Mythic journey. Günter Grass's Tin Drum*, Edward Diller souligne que, sous les jupes de la grand-mère, Joseph Koljaiczek subit une transformation, qu'il perd ses caractéristiques particulières pour devenir une sorte d'homme universel: « Under her skirts this pursued man-beast experiences a transformation; he loses his particular qualities and becomes a kind of universal man with an expansive nature [...].<sup>5</sup> » Anna Bronski, dont la couleur des jupes se confond d'ailleurs avec celle des champs de pommes de terre, est, elle, la matrice originelle, la terre-mère à l'origine du monde, la fameuse mère phallique. Ses quatre jupes symbolisent les quatre éléments, la terre, le feu, l'air et l'eau, éléments d'ailleurs présents lors de la rencontre d'Anna Bronski et de Joseph Koljaiczek dans le champ : la terre, le vent qui souffle sur le feu, le feu lui-même doublement présent puisque Joseph Koljaiczek est un incendiaire, et la pluie qui commence à tomber dès après la copulation. Les jupes de la grand-mère représentent aussi les quatre coins du monde et les quatre points cardinaux; elles englobent l'univers, y compris Dieu et le Diable, qui sont ainsi ramenés au rang de divinités païennes :

<sup>5</sup> Edward DILLER, *A Mythic Journey. Günter Grass's Tin Drum*, Lexington: The University Press of Kentucky, 1974, p. 9.

[...] Vous demanderez: Que cherche Oscar sous les jupes de sa grand-mère? Veut-il imiter son grand-père Koljaiczek et abuser de la vieille femme? Cherche-t-il l'oubli, le pays natal, le nirvana final?

Oscar répond : c'était l'Afrique que je cherchais sous les jupes, ou du moins Naples, qu'il faut comme chacun sait avoir vu. Là se rencontraient les fleuves, était la ligne de partage des eaux; là soufflaient des vents particuliers, là aussi ce pouvait être le calme plat; là bruissait la pluie, mais on y était au sec; là des navires lançaient leurs amarres ou levaient l'ancre; là Oscar était assis, à côté de lui le Bon Dieu, qui a toujours aimé avoir chaud; là le Diable astiquait sa longue-vue, là des angelots jouaient à colin-maillard; sous les jupes de ma grand-mère, c'était un éternel été, même quand Noël allumait ses bougies, même quand je cherchais des œufs de Pâques ou célébrais la Toussaint. Nulle part je ne pouvais plus paisiblement régler ma vie sur le calendrier que sous les jupes de ma grand-mère. (T. 129-130)

Si Oscar peut régler « paisiblement sa vie sur le calendrier » sous les jupes de sa grand-mère, c'est qu'il leur attribue un caractère immuable, celui d'un « éternel été », c'est que sous les jupes d'Anna Koljaiczek, il est soustrait aux effets du temps. Le narrateur parle ailleurs de sa grand-mère comme d'une « montagne sereine (T. 623) » et dit à la fin de son récit, alors qu'elle se trouve en Pologne et lui en Allemagne :

[...] Les facteurs politiques, le prétendu rideau de fer m'interdisaient une fuite vers l'Est. Je dus donc supprimer d'un trait les quatre jupes de ma grand-mère Anna Koljaiczek qui, aujourd'hui encore, étalent sur les champs de pomme de terre kachoubes leur ampleur tutélaire; il n'était pas question d'y fuir bien que, quitte à fuir, je fusse enclin à voir dans les jupes de ma grand-mère le seul but convenable de ma fuite. (T. 613)

Mais que peut bien fuir Oscar pour voir dans les jupes de sa grand-mère le seul refuge convenable? Lorsqu'il écrit pouvoir régler sa vie sur le calendrier dans l'abri des jupes, Oscar y associe une dimension temporelle. Le temps est particulièrement important ici puisque c'est lui qui permet d'enclencher le cycle de la vie et la



succession des générations, mais aussi parce que c'est lui qui en amène la fin. Le temps introduit donc l'idée de la mort. Et il semble que ce soit précisément la mort qu'Oscar souhaite fuir en envisageant les jupes de sa grand-mère comme refuge à la course effrénée du temps.

Si l'on suit la logique oscarienne, la mort n'a pas de prise sous les jupes de sa grand-mère. Ce que fuit Oscar lorsqu'il y pense, c'est une autre figure féminine, corollaire de la grand-mère : la Sorcière Noire. Cette figure de la mort reste essentiellement immatérielle, contrairement à celle de la grand-mère qui est corporalisée. La Sorcière Noire est intimement liée au temps et à son activité. Sa présence se fait sentir de plus en plus fortement au fil du récit, qui se termine d'ailleurs sur une comptine affirmant son omniprésence :

Ne demandez pas à Oscar ce qu'elle est, qui elle est! Je ne vous dirai pas son nom. Car ce qui jadis fut derrière moi, qui ensuite baisa ma bosse, le voici, la voici qui vient à moi, qui s'avance, qui s'approche:

La Sorcière Noire était là! – Noire!  
 Était déjà derrière moi. – Noire!  
 La voilà qui vient vers moi. – Noire!  
 Voilà qu'elle est devant moi. – Noire!  
 Avec son grand corbillard. – Noir!  
 Qu'elle achète au marché noir. – Noir!

Ce n'est plus une comptine  
 Comme les enfants en serinent.  
 La Sorcière Noire est-elle là?  
 Ja, ja, ja! (T. 625-626)

### 3.3 « C'était un triangle qui mâchait, poupée, Sorcière Noire »: passer à l'Ouest

La grand-mère et la Sorcière Noire sont présentes tout au long du récit d'Oscar. Cependant, plus le roman avance, plus la figure de la grand-mère s'estompe au profit de celle de la Sorcière Noire. La variation de l'importance accordée à ces deux figures antagonistes et complémentaires semble obéir aux déplacements géographiques du narrateur et aux changements géopolitiques entraînés par la guerre. Oscar naît dans Dantzig, ville libre, qui passe sous le contrôle allemand lors du déclenchement de la Guerre, puis sous le joug polonais après la guerre. C'est cette Dantzig polonaise qu'Oscar quitte pour l'Allemagne de l'Ouest dans le troisième et dernier livre du roman. La grand-mère Koljaiczek appartient donc à l'Est, à la Pologne, où commence le roman, et la Sorcière Noire, à l'Ouest, à l'Allemagne, où se termine le roman. Cette division du monde est intéressante puisqu'elle distingue les deux pôles géographiques de l'existence d'Oscar, mais aussi parce que le passage d'Oscar de l'Est vers l'Ouest se fait alors qu'il a 21 ans, l'âge de la maturité. Dans l'organisation symbolique du récit, ce voyage, qui se fait en train, prend donc la valeur du grand voyage de la vie, ou du moins d'un voyage initiatique.

Pendant ce voyage – précédé du décès de Matzerath –, la croissance d'Oscar, interrompue depuis l'âge de trois ans et reprise à la mort de son dernier parent, se poursuit. C'est un peu comme si, avec la perte des jupes de la grand-mère, restée à

l'Est, Oscar n'avait plus besoin de la petite taille nécessaire pour pouvoir s'y réfugier. C'est comme si, tout espoir étant perdu de retrouver la béatitude fœtale, le processus vers la mort se trouvait accéléré. Ce voyage vers la mort est annoncé par Leo Shugger alors que la croissance d'Oscar reprend dans le cimetière: « Il fuyait, s'effaçait, s'enfonçait au loin avec l'oiseau criard, devenu oiseau lui-même, prenant enfin son vol. [...] [J]'entendis encore l'oiseau, la voix, le corbeau...Leo annonçant au monde : «Il grandit, grandit, grandit...» (T. 431) L'oiseau dont il est question est une perruche dans une cage. Au fil de la plume d'Oscar, l'oiseau est transfiguré: Leo Shugger, qui annonce la croissance d'Oscar, devient lui-même un oiseau et, plus significatif encore, un corbeau. Leo, le fou qui est de tous les enterrements, devient l'oiseau charognard, noir comme l'est la Sorcière. Il est l'augure qui annonce le voyage d'Oscar vers les terres de cette dernière.

On l'a dit plus tôt, contrairement à l'incarnation corporelle paradoxale de la figure virginale sexuée, la Sorcière noire est une « instance » immatérielle. Elle s'incarne cependant dans certains personnages féminins. Lorsque c'est le cas, Oscar double leur visage d'une forme triangulaire qui devient le symbole d'un principe féminin double, fécond et signe de la succession des générations, mais aussi vorace, comme le bec du charognard, mangeur d'hommes, porteur de mort, comme l'est le triangle poilu de Maria duquel émanent à la fois un parfum de vanille et une odeur de chair putréfiée. Le personnage de Lucie Rennwand, une fillette qui fait partie de la

jeunesse d'Oscar, est sans doute celui à travers lequel s'incarne le mieux la Sorcière Noire. Les traits de cette instance létale apparaissent au moment où des policiers, avertis par la fillette, surprennent Oscar et la bande des Tanneurs lors de leur messe improvisée. Comme pour amadouer Lucie, petite mais non moins terrible incarnation de la Sorcière, Oscar lui tend un sandwich:

Je tirai à moi le panier, me dirigeai vers la maigre Lucie qui grelottait dans un maigre manteau, et je lui présentai les tartines. Elle me prit dans ses bras, s'accrocha sur la gauche le panier de sandwiches. Déjà elle avait une tartine entre les doigts, puis entre les dents. J'observais son visage rougi, battu, farci de coups: les yeux couraient sans arrêt derrière deux fentes au beurre noir, la peau était comme martelée; c'était un triangle qui mâchait, poupée, Sorcière Noire. Elle mangeait le saucisson avec la peau; tout en mangeant, son visage s'amincissait, toujours plus vorace, plus triangulaire, plus renard – un coup d'œil qui m'a profondément marqué. Qui m'effacera de la tête ce triangle? Combien de temps encore le verrai-je en moi mâcher le saucisson, la peau, les hommes; et sourire, d'un sourire triangulaire comme en ont, sur les tapis, les dames dresseuses de licornes? (T. 404)

Oscar calme momentanément l'appétit vorace de la Sorcière, mais ce n'est apparemment qu'un sursis puisque, après le sandwich trompe-faim, ce seront la peau puis les hommes qui passeront dans la marmite mise au feu. Appelée ailleurs dans le récit « croque-mitaine », le personnage de la Sorcière Noire, dans sa forme, est calqué sur ceux des contes de fée, par exemple la Sorcière dans *Hansel et Gretel* qui engraisse les enfants pour mieux les dévorer. La Sorcière devient dangereuse au moment où les enfants se retrouvent orphelins, ne serait-ce que temporairement.

La dénonciation de Lucie mène d'ailleurs la bande des Tanneurs à sa perte dans un procès appelé par Oscar le procès de Jésus. Seul le narrateur s'en sort. Sous la

plume d'Oscar, le procès devient une séance de plongeon sinistre orchestrée par Lucie Rennwand:

[...] Puis resta seul, sur la planche, Jésus; le chœur des juges pria Oscar Matzerath de sauter, mais Jésus n'accéda pas à cette prière. Et quand au banc des témoins Lucie la justicière se leva, tenant sa tête de Mozart à la renverse entre ses maigres omoplates, et qu'elle chuchota sans remuer sa bouche pincée: « Saute, doux Jésus, saute! » alors je compris quelle séduction réside en un tremplin de dix mètres.

[...]

[...] « Saute, doux Jésus, saute », susurrail Lucie Rennwand, témoin pubère. Elle était assise sur les genoux de Satan, ce qui rehaussait encore sa virginité. Il lui faisait plaisir en lui offrant un sandwich-saucisson. Elle y mordait et pourtant restait chaste. « Saute, doux Jésus! » Elle mâchait et me présentait son triangle intact. (T. 407-408)

Le saut que commande Lucie Rennwand à chaque membre de la bande des Tanneurs est celui qui les mène à leur perte, et ce saut souligne encore une fois l'aspect vorace de la Sorcière Noire. Dans le personnage de Lucie, on retrouve toute la complexité de la symbolique oscarienne: la position de la jeune fille sur les genoux de Satan ne rehausse-t-elle pas paradoxalement sa virginité? Tout en cédant à la tentation du sandwich-saucisson – symbole phallique – le triangle que présente Lucie ne reste-t-il pas intact? Cette fascination d'Oscar à la fois pour la virginité et la sexualité féminine semble découler de son fantasme de réintégrer le sein maternel. L'inadéquation de la virginité avec une sexualité active rend impossible le retour au ventre maternel: naître, c'est nécessairement enclencher un processus qui mène à la mort. Mais ne pas sortir du ventre maternel, c'est mourir assurément. La Sorcière

Noire est donc le visage de la mort à laquelle Oscar ne peut échapper et qui le poursuit tout au long du roman:

Jusqu'à ce jour je n'ai pu me déshabituer de chercher dans les rues et sur les places une gamine maigre, ni jolie ni laide, qui envoie sans scrupules les hommes à la tuerie. Même dans mon lit, à la maison de santé, je sursaute quand Bruno m'annonce un visiteur inconnu. Mon épouvante, c'est que Lucie Rennwand arrive et, dans le rôle du croque-mitaine et de la Sorcière Noire, m'invite au saut suprême. (T. 409)

Avec le passage d'Oscar vers l'Ouest, la Sorcière Noire se fait de plus en plus présente. Ainsi, dans le train qui le mène à Düsseldorf, à l'Ouest, Oscar, en pleine croissance, retrouve le visage triangulaire de la Sorcière dans un avatar de Lucie Rennwand:

Il faut dire que M. Matzerath n'arrive pas à maintenir son récit en ligne droite. Sans parler des quatre nonnes qu'il qualifie tantôt de franciscaines, tantôt de Petites Sœurs des pauvres, il y a surtout cette jeune personne qu'il ramène à deux noms et à un seul visage de renarde, triangulaire à ce qu'il prétend. [...]

[...]

[...] De nouveau, avec un mélange de répulsion violente et de fascination, la jeune fille, bien qu'elle s'appelât Raeck, lui rappela cette Lucie Rennwand que j'ai modelée en ficelle nouée et que j'appelle Mangeuse de sandwiches. Quand elle vit dépouiller son oncle [décédé], la jeune fille du wagon ne prit pas un sandwich-saucisson pour le manger avec les peaux; en revanche, elle prit part au pillage, hérita de son oncle le gilet et l'enfila pour remplacer la veste de tricot disparue. Cet équipage était relativement seyant. Elle prit quelque part un miroir de poche pour se voir; puis – et cela motive la panique rétrospective qu'éprouve aujourd'hui encore mon patient – elle prit, dans son miroir, M. Matzerath et sa place couchée; de ses yeux en trait de crayon coupant un visage triangulaire, elle aurait fixé sur le reflet un regard lisse, froid, scrutateur. (T. 449-451)

Pendant ce voyage, Oscar, en plus de grandir, perd sa voix vitricide. Le voyage vers l'Ouest transforme Oscar, l'oblige à quitter la peau de ses trois ans et donc, par le fait

même, le substitut du sein maternel: « Il n'y avait pas deux ans que, devant la tombe de Matzerath, je m'étais résolu à grandir, et déjà la vie des adultes me paraissait monotone. Je rêvais de mes trois ans perdus. (T. 461) » Oscar quitte non seulement la terre où repose sa mère Agnès, mais aussi celle de ses origines maternelles, celle de sa grand-mère kachoube, Anna. Signe qu'il entre dans le territoire de la Sorcière Noire, Oscar se fait tailleur de pierres tombales:

[...] C'était le bonheur. Cela ne valait pas mon tambour; ce bonheur n'était qu'un ersatz; le bonheur, ça n'existe peut-être qu'en ersatz; le bonheur succède au bonheur, par sédimentation: marbre, grès, grès de l'Elbe, grès du Main, grès du bain, grès du sein, du sien, du nôtre, grès de Kirchheim, bonheur de Grenzheim. Bonheur dur: carrare. Bonheur panaché, fragile: albâtre. L'acier-chrome pénètre avec bonheur dans la diabase. Dolomite: bonheur vert. Bonheur doux: tuf. Bonheur bigarré de la Lahn. Bonheur poreux: basalte. Bonheur solidifié de l'Eifel. Le bonheur giclait comme un volcan, se déposait en poussière et me pinçait sous la dent. (T. 469)

C'est d'un bonheur tout relatif, et plutôt funèbre, dont il semble être question à la lecture de l'ensemble du « Livre troisième » du roman, qui se passe à l'Ouest. Le nouveau métier d'Oscar a l'avantage de lui donner un semblant de familiarité avec l'Est perdu. Alors qu'il travaille au cimetière avec son patron, Korneff, Oscar croit reconnaître Leo Schugger:

Je dis à Korneff: « N'est-ce pas un certain Leo Schugger, là, avec ses gants blancs? »

Korneff, tâtant ses furoncles, derrière lui: « C'est Willem le Bavoche et pas Leo Schugger; il habite ici! »

Cette information n'était pas pour me satisfaire. Après tout, j'avais bien été à Dantzig auparavant, et maintenant j'étais à Düsseldorf, et je m'appelais toujours Oscar: «Chez nous, il y en avait un qui était dans les cimetières; il était exactement comme ça et s'appelait Leo Schugger et avant, quand il s'appelait seulement Leo, il était au séminaire.»

Korneff, main gauche à ses furoncles, tournant de la main droite le volant devant le crématoire: « C'est bien possible. J'en connais un tas qui ont le même air, qui étaient d'abord au séminaire, qui maintenant vivent dans les cimetières et ont changé de nom. Mais lui, c'est Willem le Bavoche! »

Nous passâmes devant Willem le Bavoche. Il nous salua d'un gant blanc, et je me sentis comme chez moi dans le cimetière sud. (T. 471)

Le personnage de Leo Schugger, reconnu par Oscar dans Willem le Bavoche, est un « permanent » du cimetière. Alors qu'Oscar vit encore à Dantzig, Leo Schugger assiste non seulement à l'enterrement de la mère d'Oscar et d'Alfred Matzerath, mais il apprend aussi à Oscar comment Jan Bronski est mort, fusillé, et où gît son corps. C'est donc un personnage lié à la mort qui transmet un sentiment de familiarité à Oscar: tout cela est le signe que, désormais, Oscar s'éloigne de plus en plus du paradis des jupes grand-maternelles, et qu'il ne peut échapper au compte à rebours programmé par la Sorcière Noire.

Autre signe de cette avancée dans les terres de la Sorcière Noire, ce rêve qu'Oscar fait dans le cimetière:

[...] Vastes pensées entre le canton quatre et le canton cinq: la mer. Et la mer rejette sur la plage, entre autres choses, un cadavre. Du casino de Zoppot, une musique de violons et les débuts timides d'un feu d'artifice au bénéfice des aveugles de guerre. Oscar, trois ans, se penche sur les épaves, espérant que ce sera Maria, ou peut-être sœur Gertrude que je devrais enfin inviter. Mais c'est Belle-Lucie, Pâle-Lucie, s'il faut en croire le feu d'artifice qui maintenant culmine. Elle a, comme toujours quand elle veut faire le mal, sa veste tricotée de Berchtesgaden. Quand je la lui ôte, la laine est mouillée. Mouillée aussi la veste qu'elle porte sous la veste. Et je lui ôte encore une veste de Berchtesgaden. Tout à la fin, comme le feu d'artifice a jeté tout son feu et que seuls persistent les violons, je trouve sous la laine, dans la laine, son cœur enveloppé dans un maillot de gymnastique de la Ligue des jeunes filles allemandes; c'est le cœur de Lucie, une froide, minuscule pierre tombale où est écrit: «Ci-gît Oscar – Ci-gît Oscar – Ci-gît Oscar...» (T. 471-472)



La pierre tombale d'Oscar se trouve donc déjà chez la Sorcière. Son second procès, où on l'accuse du meurtre d'une infirmière parce qu'il en possède l'annulaire, l'amène, après une fuite ratée, dans la maison de santé, à l'écart du reste du monde. C'est là qu'il compose le récit et qu'il se sent à l'abri de la Sorcière. À la fin du roman, il craint un autre procès:

Ce que je redoutais depuis des années, ce que je redoutais depuis ma fuite s'annonce aujourd'hui pour le trentième anniversaire de ma naissance: on trouve le vrai coupable, on rouvre le dossier de santé, on me retire mon lit si doux, on me jette à la rue froide, exposée aux quatre vents, et l'on contraint un Oscar trentenaire à rassembler des apôtres au son du tambour. (T. 614)

Jeté à la rue, Oscar devrait sans doute de nouveau fuir la Sorcière Noire. Mais où fuir, alors que la route de l'Est, celle qui mène aux quatre jupes de la grand-mère Bronski, est fermée? Quelle possibilité offre l'Ouest, outre les bras grands ouverts de la Sorcière Noire? Sans doute faudrait-il pour Oscar reprendre le plan imaginé lors de la fuite précédant son premier procès et suivre vers l'Ouest, plutôt que le triangulaire dessein de la Sorcière, le chemin vers l'Amérique du mythique grand-père:

Comme je l'ai dit ci-dessus, la direction de l'Est et de ma grand-mère était barrée; je fus donc contraint, comme tout le monde, de fuir vers l'Ouest. Puisque la politique t'empêche de fuir chez la grand-mère, Oscar, alors fuis chez ton grand-père qui vit à Buffalo, USA. Fuis vers l'Amérique; tu verras bien jusqu'où tu iras! (T. 615)

## CONCLUSION

La tranquillité relative d'Oscar à la fin du récit, dans l'espace clos de la maison de santé, est menacée par son éventuelle réintégration dans la société de l'Allemagne de l'Ouest. Cette réintégration obligerait Oscar à affronter ou à fuir la vorace Sorcière Noire, plus présente que jamais. Mais où fuir cette triangulaire figure si la route de l'Est est interdite et, avec elle, les jupes de la grand-mère Koljaiczek? Vers l'Ouest, vers l'Amérique, sur les traces du grand-père disparu Joseph Koljaiczek, seule échappatoire possible. La protection maternelle ne paraît assurée que dans la poursuite de la figure grand-paternelle, puisque Joseph Koljaiczek est le seul homme dont le lien filial avec Oscar est certain, le seul ancêtre masculin avéré. Oscar boucle la boucle de ses mémoires en réintroduisant à la fin de son récit le personnage du grand-père évoqué dès le premier chapitre. Le motif du retour aux origines est donc non seulement présent dans l'univers fantasmatique des mémoires d'Oscar, qui ont pour point de départ son fantasme de retrouver le sein maternel, mais également dans l'écriture même qui commence avec l'évocation de la rencontre d'Anna et de Joseph Koljaiczek et qui se termine avec le retour de la figure du grand-père. Dans *The Writing of War*, William Cloonan propose que Oscar et son grand-père fuient tous deux la peur:

*The Tin Drum* begins on a note of fear. Joseph Koljaiczek's fear is not of the existential variety; it stems instead from his difficulties in eluding the two policeman who are chasing him. Nevertheless, his actions establish a pattern that will become predominant later in the novel and that has its contemporary embodiment in Oskar's flight from his pursuers at the end of the story. Koljaiczek escapes his pursuers by hiding under Anna Bronski's four skirts and finding literal solace in her womb. The rest of Joseph's life involves a constant hiding, a fear of his true identity being revealed, and his ultimate disappearance, slipping under the water as logs close atop him, suggests yet another return to the womb. Anna's nephew, Jan, is constantly afraid, but the embodiment of fear in its purest, most existential form is Anna's grandson, Oskar<sup>1</sup>

Tous deux trouvent réconfort au sein d'un utérus, au sein de la matrice féminine. Dans cette perspective, on comprend mieux la quête d'Oscar d'un substitut du ventre maternel devant le désarroi qu'il ressent en naissant. S'il s'inscrit dans une tradition qui ne tient pas à priori d'une figure maternelle, peut-on dire qu'il souhaite réintégrer une généalogie fondée sur un ancêtre masculin? Cela paraît improbable. La réponse à cette question semble donnée dès le premier chapitre, quand Joseph Koljaiczek devient, sous les jupes de la grand-mère, « un homme universel »: «Il avait disparu sous la jupe avec sa peur et ne se tapait plus sur les genoux. Il n'était plus petit ni large et pourtant il occupait une place à lui. Il oubliait de haleter, de trembler et de se taper sur les genoux. Et il se fit un silence comme au premier jour [...]». (T. 16)

C'est pendant son passage sous les jupes grand-maternelles qu'est conçue la mère d'Oscar : moment silencieux – « comme au premier jour » – qui donne une seconde naissance au personnage du grand-père. Effectivement, il épouse ensuite Anna Bronski et change de nom pour celui d'un noyé, Joseph Wranka:

---

<sup>1</sup> William CLOONAN, *The Writing of War*, Gainesville : University Press of Florida, 1999, p. 111.

Aussi lourdes étaient les charges, aussi âpre la recherche de l'incendiaire Koljaiczek, et aussi honorable, orphelin, inodore était le flotteur Wranka lorsque, recherché de personne, à peine connu, ayant partagé sa carotte de tabac à chiquer en rations quotidiennes, il tomba dans la rivière Bug et ne laissa dans la poche de sa vareuse, avec ses papiers, que trois rations de tabac pour un jour. Et comme le noyé Wranka ne pouvait plus rien dire et que personne ne posa de questions indiscretes relatives au noyé Wranka, Koljaiczek, qui avait la même stature et le même crâne rond que le noyé, entra dans sa vareuse, puis dans ses papiers, enfin dans sa peau dépourvue d'antécédents judiciaires, se déshabituait de la pipe, se mit à chiquer, reprit à son compte les particularités les plus personnelles de Wranka, même son défaut de prononciation. [...] (T. 23)

Joseph Koljaiczek non seulement change de nom, mais devient Joseph Wranka, lui empruntant jusqu'à ses manies et son apparence physique. C'est donc le passage sous les jupes d'Anna, véritable métaphore utérine, qui lui permet de renaître, de changer de peau, et, ce faisant, d'échapper à ceux qui le menacent. La matrice féminine est à ce titre un havre de paix, une protection contre la peur et la mort figurées sous la plume d'Oscar par la Sorcière Noire. Si la course du temps est l'arme de la mort, donc l'alliée de la Sorcière Noire, les jupes grand-maternelles, et plus précisément l'utérus, représentent un lieu hors du temps et générateur de vie. Thomas Serrier écrit que l'image d'Anna Bronski dans le champ de pommes de terre présentée au début du récit « dresse le cadre intemporel de la Kachoubie et du monde kachoube à l'époque d'Anna Bronski<sup>2</sup> ». Cette distinction identitaire serait particulièrement utile dans une analyse plus socio-politique de l'œuvre: la Kachoubie, sans statut, ni polonaise, ni allemande, s'offre comme le territoire neutre qui

---

<sup>2</sup> SERRIER, *Günter Grass. Tambour battant contre l'oubli*, p. 58.

correspond à la position en retrait d'Oscar et lui fournit une raison de plus de privilégier la lignée maternelle.

Par le récit que fait Oscar de la disparition de son grand-père, l'Ouest prend une signification particulière. Ce n'est plus le territoire géographique de l'Allemagne de l'Ouest et de Düsseldorf, mais un Ouest plus éloigné aux contours incertains, l'Ouest onirique du rêve américain de « Buffalo, USA » dans lequel il met en scène son grand-père devenu Joë Colchic. Pour le personnage de Joseph Koljaiczek, les gestes d'entrer sous les jupes d'Anna Bronski ou d'aller vers l'Ouest prennent la forme d'un rite de passage où l'on retourne à l'origine pour « renaître », dans la mesure où, comme l'écrit Martine Segalen, le rite « exorcise le danger en ce sens qu'il sépare l'individu de son ancien statut et l'isole pendant un temps pour le faire entrer publiquement dans le cadre de sa nouvelle condition<sup>3</sup> ». Le changement de statut du grand-père est d'ailleurs bien illustré par ses changements de nom.

Oscar s'inscrit dans cette tradition rituelle, héritée de son grand-père et permise par une figure maternelle. Le rite de passage prend forme différemment dans le cas du narrateur, dont le passage vers l'Ouest n'est qu'imaginé. Tout au long de son récit, Oscar cherche à retrouver le sein maternel et, faute d'y parvenir, adopte le tambour – héritage maternel – comme moyen d'aller vers l'origine. C'est le tambourinage et l'écriture des mémoires qui servent de rites de passage. Encore une

---

<sup>3</sup> Martine SEGALEN, *Rites et rituels contemporains*, Paris : Nathan «128», 1998, p. 19.

fois, c'est une figure maternelle qui fournit à « l'initié » les outils nécessaires au rituel. En racontant et en recréant son histoire personnelle et celle de sa famille, le narrateur accède à un nouveau statut, inscrit de façon figurée et littérale dans le récit. Dans *Aspects du mythe*, Mircea Eliade écrit qu'une des façons de retourner à l'origine est la « remémoration méticuleuse et exhaustive des événements personnels et historiques<sup>4</sup> ». Il précise que « l'important est de se remémorer même les détails les plus insignifiants de l'existence (présente ou antérieure), car c'est uniquement grâce à ce souvenir qu'on arrive à "brûler" son passé, à le maîtriser, à l'empêcher d'intervenir dans le présent<sup>5</sup> ». La question de la mémoire est centrale chez Oscar. « Brûler » son passé, le maîtriser, c'est là son projet d'écriture. Il faut bien préciser que ce n'est pas l'oubli qu'il recherche : au contraire, il ne cesse de marteler sur son tambour et dans son texte les travers des Hommes et les horreurs du monde qui l'entoure. L'écriture d'Oscar présente plusieurs caractéristiques fondamentales du rite, qui se caractérise, selon Segalen, « par une configuration spatio-temporelle spécifique, par des signes emblématiques dont le sens commun devient l'un des biens communs du groupe<sup>6</sup> ». Ce « groupe », dans le cas d'Oscar, n'est-il pas la communauté virtuelle de ses lecteurs ? Par son récit, ne crée-il pas un univers dont il définit les règles de fonctionnement et d'interprétation ? En cela, son écriture lui permet d'effectuer un passage rituel, puisque c'est par l'entreprise de modification et d'invention de son histoire familiale qu'il change de statut. Plus encore, en se disant responsable de la

---

<sup>4</sup> Mircea ELIADE, *Aspects du mythe*, Paris : Gallimard « Idées », 1963, p. 112.

<sup>5</sup> ELIADE, *op. cit.*, p. 112.

<sup>6</sup> SEGALIN, *op. cit.*, p. 20.

mort de ses parents et en se donnant ainsi le rôle d'un créateur tout-puissant, Oscar inscrit sa généalogie dans l'ordre du mythe.

Guy Rosolato avance que le mythe « tient fondamentalement à la relation qui unit, chez le sujet lui-même, ses fantasmes inconscients aux mythes conscients qui ordonnent son existence<sup>7</sup> ». Le mythe, comme le rite, fournit à Oscar un moyen privilégié de détourner, au gré de ses fantasmes, les symboles, notamment religieux, de la société dans laquelle il évolue. La grand-mère Bronski et ses quatre jupes contenant l'univers devient elle-même un personnage protecteur, hors du temps, donc mythique. L'exil forcé d'Oscar de l'Est vers l'Ouest le force à introduire d'autres personnages, d'autres lieux, dans la cosmogonie qu'il met en place pour échapper à la Sorcière Noire. Pour rejoindre son grand-père, Oscar doit aller encore plus à l'Ouest, vers « Buffalo, USA », un lieu imaginé à partir de ses fantasmes et dont la réalité géographique, pas plus que la version exacte de la disparition du grand-père, n'a d'importance dans le récit. Ce qui compte, c'est que le récit d'Oscar crée un lieu, un refuge contre la puissance létale qui terrorise le narrateur. Dans *L'invention du quotidien*, Michel de Certeau affirme que le récit, et plus exactement la description, « est fondatrice d'espaces<sup>8</sup> » en ce que dire le lieu est aussi le fonder, l'établir. C'est précisément ce qui se passe dans l'écriture oscarienne qui crée l'espace de l'Ouest mythique du grand-père Koljaiczek, pour remplacer les jupes grand-maternelles.

---

<sup>7</sup> ROSOLATO, *op. cit.*, p. 60.

<sup>8</sup> Michel DE CERTEAU, *L'invention du quotidien : l'art de faire*, Paris : Christian Bourgeois «10/18», 1980, p. 217.

Au-delà de mythes familiaux construits par l'écriture d'Oscar, c'est le fil entier de son écriture, c'est le récit, qui devient le lieu permettant d'échapper au temps et à la mort. En inscrivant sa généalogie dans son récit, Oscar l'immortalise, sans cependant la fixer complètement. L'écriture oscarienne, on l'a constaté, oscille sans cesse entre réalité et fiction, ce qui permet une ouverture maximale aux possibilités de la lecture. L'histoire d'Oscar, et d'abord par la manière dont elle est présentée, est donc sans cesse réinterprétée, remodelée par le lecteur et se trouve de ce fait inachevée et toujours à refaire. Le récit d'Oscar forme une matrice que le narrateur féconde pour se donner une seconde naissance :

[...] Une affection inquiète, attentive aurait à coup sûr interdit à mes amis d'apporter un objet aussi dangereux que du papier vierge et de l'abandonner aux sécrétions verbales de mon esprit.

Quand je dis à Bruno : « Ah! Bruno, voudrais-tu m'acheter cinq cent feuilles de papier vierge? » Bruno, regardant le plafond et y braquant un index, répondit : « Du papier blanc comme ça, monsieur Oscar? »

Le mot vierge m'avait plu, et je priai Bruno de dire aussi comme ça dans le magasin.  
(T. 10-11)

On retrouve dans ce passage l'obsession d'Oscar pour la figure de la Vierge qui jalonne le texte, notamment sous les traits de personnages féminins. Oscar aime le mot « vierge », et l'on peut interpréter cet intérêt comme son désir de féconder le papier vierge par sa plume. En réinventant sa généalogie et en y privilégiant la lignée maternelle, le récit d'Oscar devient véritablement une matrice, une peau qui devient à



son tour le refuge contre la mort. C'est, en définitive, l'écriture qui permet à Oscar de renaître et, de façon détournée, de regagner l'univers global du ventre maternel, de la peau tendue du tambour:

Une véritable vie de famille n'aurait été possible, selon mes théories d'alors, qu'à l'intérieur de ma grand-mère Koljaiczek ou, comme je disais par plaisanterie, dans la baratte grand-maternelle. Même aujourd'hui où je réalise en moi, d'une pichenette, Dieu le père, le Fils et, ce qui est plus important encore, le Saint-Esprit en ma personne, où je vaque à la succession du Christ comme à mes autres occupations, je me représente les plus belles scènes de famille dans le cercle de mes aïeux. (T. 371)

## BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

### Œuvres de Günter Grass

*Die Blechtrommel*, Berlin : Fischer Bücherei, 1960.

*Le Tambour*, (traduction de Jean Amsler) Paris: Éditions du Seuil «Points», 1961.

*Le Chat et la souris*, (traduction de Jean Amsler) Paris: Éditions du Seuil «Points», 1962.

*Les Années de chien*, (traduction de Jean Amsler) Paris: Éditions du Seuil «Points», 1965.

### Autre œuvre de fiction citée

SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, (traduction de François-Victor Hugo) Paris: Hachette «Classiques», 1994.

### Études sur Günter Grass et son oeuvre

ARNDS, Peter O., *Representation, Subversion, and Eugenics in Günter Grass's The Tin Drum*, Rochester : Camden House «Studies in German littérature, linguistics, and culture», 2004.

ASTIC, Guy, *La Tambour littérature. Günter Grass romancier*, Paris : Éditions Kimé, 2004.

- BOTHEROYD, Paul F., *Ich und Er. First and Third Person Self-Reference and Problems of Identity in Three Contemporary German-Language Novels*, The Hague: Mouton, 1976.
- BRADY, Philip, Timothy Mc Farland, et John J. White, *Günter Grass's Der Butt : Sexuel Politics and the Male Myth of History*, New York : Oxford University Press, 1990.
- CLOONAN, William, *The Writing of War : French and German fiction and World War II*, Gainesville : University Press of Florida «Crosscurrents», 1999.
- DELANEY, Antoinette T., *Metaphors in Grass' Die Blechtrommel*, New York : Peter Lang «American university studies», 2004.
- DILLER, Edward, *A Mythic Journey. Günter Grass's Tin Drum*, Lexington : The University Press of Kentucky, 1974.
- HOLLINGTON, Michael, *Günter Grass. The Writer in a Pluralist Society*, London-Boston : Marion Boyars «Critical Appraisals Series», 1980.
- O'CONNELL, David, *Günter Grass Revisited*, New York : Twayne Publishers «Twayne's World Authors Series», 1999.
- O'NEILL, Patrick, *Acts of Narrative : Textual Strategies in Modern German Fiction*, Toronto : University of Toronto Press «Theory/Culture», 1996.
- PINÇONNAT, Crystel, Thomas Serrier et Régis Tettamanzi, *Échos picaresques dans le roman du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Atlande «Clefs concours-Littérature comparée», 2003.
- PREECE, Julian, *The Life and Work of Günter Grass : Literature, History, Politics*, Houndmills-New York : Palgrave, 2001.
- REDDICK, John, *The 'Danzig Trilogy' of Günter Grass. A Study of The Tin Drum, Cat and Mouse and Dog Years*, New York-London : A Helen and Kurt Wolff Book Harcourt Brace Jovanovich, 1975.
- ROBERTSON, Alton Kim, *The Grotesque interface. Deformity, Debasement, Dissolution*, Madrid : Vervuert-Iberoamericana, 1996.
- SERRIER, Thomas, *Günter Grass. Tambour battant contre l'oubli*, Paris : Éditions Belin, 2003.

WHITE, Alfred D., *The One-Eyed Man. Social Reality in the German Novel 1848-1968*, Berne : Peter Lang «German Linguistic and Cultural Studies», 2000.

WILLSON, A. Leslie (éd.), *A Günter Grass Symposium*, Austin : University of Texas Press, 1971.

### 3. Théorie littéraire, psychanalytique et ethnologique

ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau*, Paris : Dunod «Psychismes», 1995.

*Le Penser. Du Moi-peau au Moi-pensant*, Paris : Dunod «Psychismes», 1994.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris : Éditions du Seuil «Points», 1957.

CHEVALIER, Jean et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris : Saghers, 1967.

CLICHE, Anne Élane, *Le Désir du roman (Hubert Aquin, Réjean Ducharme)*, Montréal : XYZ «Théorie et littérature», 1992.

CERTEAU, Michel de, *L'Invention du quotidien : Arts de faire*, Paris : Christian Bourgois «10/18», 1980.

ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris : Gallimard «Idées», 1963.

GUILLAUMIN, Jean, *Le Moi Sublimé : Psychanalyse de la créativité*, Paris : Dunod, 1998.

KAËS RENÉ, «Esprit de corps et création mythopoétique dans le processus groupal» in GUILLAUMIN, Jean (dir.), *Corps Création. Entre Lettres et Psychanalyse*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1980.

ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris : Gallimard «Tel», 1972.

ROSOLATO, Guy, *Essais sur le symbolique*, Paris : Gallimard «Connaissance de l'Inconscient», 1969.

SEGALEN, Martine, *Rites et rituels contemporains*, Paris : Nathan «128», 1998.

VASSE, Denis, *L'Ombilic et la voix. Deux enfants en analyse* Paris : Seuil «Le champ freudien», 1974.